

CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE

6

Atti delle giornate di studio
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona
2002-2003

Per un bestiario ovidiano

Conversazioni
con

DOMENICO SILVESTRI, ARTURO DE VIVO,
ROSSANA VALENTI, UMBERTO TODINI



A cura di
G. CARUGNO, A. COLANGELO,
G. FIDANZA, V. GIAMMARCO

CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE

6

Atti delle giornate di studio
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona
2002-2003

Per un bestiario ovidiano

Conversazioni
con

DOMENICO SILVESTRI, ARTURO DE VIVO,
ROSSANA VALENTI, UMBERTO TODINI



A cura di
G. CARUGNO, A. COLANGELO,
G. FIDANZA, V. GIAMMARCO

Giunto alla settima edizione, “*puer robustus*”, il *Certamen Ovidianum* si avvia a muovere i primi passi lungo l’inevitabile sentiero europeo.

Grazie agli accorti suggerimenti dei saggi docenti universitari componenti la giuria (proff. Silvestri, De Vivo, Valenti e Todini), si annuncia la novità della presenza degli studenti del Lycée “Jean Zay” di Jarny (Francia) e del Gymnasium “Ernst Abbe” di Oberkochen (Germania).

Nel nome del poeta Ovidio si realizzerà una utile esperienza di confronto e di conoscenza da parte di giovani che appartengono alla comune patria europea. In questo modo, altresì, si ritiene di dare un contributo alla sopravvivenza dello studio della latinità, elemento costitutivo, incontestato e imprescindibile della cultura europea.

Un apporto significativo alla trattazione delle problematiche suscitate dall’opera di Ovidio è dato dal presente volume che raccoglie il testo delle dotte conversazioni tenute, lo scorso anno, dai professori Silvestri, De Vivo, Valenti, Todini e le migliori prove di traduzione fornite dai vincitori.

Esso costituisce la testimonianza tangibile di uno studio che trova alimento dalle opere del Sulmonese e conferisce al *Certamen* il tratto di ricerca e approfondimento dell’opera di Ovidio.

Si ringraziano i docenti per aver consentito la stampa delle comunicazioni.

GIUSEPPE EVANGELISTA
Dirigente Scolastico
Istituto d’Istruzione Superiore “Ovidio”
Sulmona

PREFAZIONE

La perenne vivacità della poesia ovidiana, auspicata in più occasioni dall'autore stesso, si è nuovamente materializzata nelle Conversazioni tenute a conclusione del *VI Certamen Ovidianum Sulmonense*, incentrate sul bestiario, un tema antico e sempre nuovo che conferma l'ispirazione di un Ovidio "poeta del mondo terreno". Il bestiario ovidiano assume una fisionomia nettamente diversa da altri pensati nel passato: in età ellenistica soddisfa interessi eruditi e pseudo-scientifici, concedendo spazio alla componente del meraviglioso; nel Medioevo, animali sia reali che immaginari sono oggetto di un'interpretazione simbolica che rinvia a verità etiche e religiose. La ripresa di questo tema nelle *Metamorfosi* viene filtrata da un'attenzione e una sensibilità decisamente moderne nei confronti del mondo animale, rese tangibili dal fatto che il trascorrere da uomo ad animale non disconosce la persistenza della *pristina mens*. La rappresentazione di questa realtà, colta da Ovidio nel suo rapido e continuo dinamismo metamorfico, tiene sospesa la nostra attenzione e libera la nostra fantasia come davanti ad un'avvincente proiezione cinematografica. Si evidenzia ancora una volta, attraverso questa tematica, la modernità del Poeta Sulmonese nel suo originale proporsi quale grande esperto della comunicazione visiva.

Ed è proprio quello che Domenico Silvestri ha inteso evidenziare quando, nel suo intervento, ci invita, con fare simpaticamente allusivo, ad entrare nel "Cinema Ovidio". Diventiamo così spettatori di una rappresentazione poetica che suggerisce immagini in movimento attraverso una descrizione linguisticamente "cinetica". Così Ovidio si fa maestro di "effetti speciali", e, con zumate e dissolvenze, accresce l'attrattiva del suo "film".

Arturo De Vivo offre un'efficace quanto suggestiva lettura del ciclo di racconti metamorfici che ruotano intorno alla figura di Minosse, contribuendo a impreziosire il bestiario ovidiano con due nuove immagini: il toro, presenza costante sullo sfondo della vicenda del re cretese, e i due uccelli, la leggera *ciris* e la "fulva" aquila, in cui si trasformano rispettivamente Scilla e Niso, figlia e padre, vittime, l'una del *furor* d'amore per Minosse, l'altro dell'atroce tradimento da parte di lei. L'abilità compositiva del poeta si manifesta nel sapiente dosaggio di mimesi e diegesi, nella valorizzazione, conforme al gusto alessandrino, di una versione del mito funzionale ad accentuarne la "chiave drammatica" (il tradimento di Scilla per amore) e nella studiata architettura narrativa dell'episodio: la rappresentazione del confronto tra la donna innamorata e il futuro giudice infernale, seguita dalle metamorfosi, è incastonata come un diamante solitario al centro di vicende di tradimenti di cui Minosse, "l'incolpevole protagonista", è paradossalmente il fulcro.

Nell'ambito delle attività connesse con il *Certamen* si inserisce il contributo di Rossana Valenti "Uomini e lupi: variazioni sul tema". La Valenti traccia un rapido quadro della metamorfosi nel mondo greco-romano, si sofferma sul mito dell'uomo-lupo e lo proietta fino alla contemporaneità. Rispetto ai cultori ellenistici del genere, netto è lo stacco di Ovidio che incentra sulla metamorfosi un poema ispirato a principi e motivi filosofici. La mitopoiesi ovidiana, persa quasi completamente ogni significatività sacrale e politica, gioca tutta sul doppio statuto psicologico e narrativo: il poeta insiste sulla sensibilità e sull'intelligenza di essere umano in chi si è trasformato in "altro" e narra miti divenuti laici e materiali letterari. Nell'arco del Novecento la persistenza del tema della metamorfosi, e del "mito del lupo" in particolare, se testimonia il legame saldo con la civiltà antica, si carica di sovrasensi inquietanti quanto inattingibili, prestandosi a problematiche chiavi interpretative.

Il saggio di Umberto Todini, posto a suggello delle Conversazioni, nel ripercorrere la galleria delle metamorfosi in o da animali, richiama l'attenzione del lettore sulla predilezione del Poeta Sulmonese per le *aëriæ volucres*, osservate e ascoltate da Ovidio fanciullo nella natura incontaminata dell'agro peligno.

"Un poema nel poema?" Si chiede con intrigante curiosità lo studioso. Come immediata risposta, struttura e genesi dei primi due

libri delle *Metamorfosi* vengono sottoposti ad approfondite analisi per far riemergere quell'intricato tessuto di rimandi ad opere del medesimo genere o affine nel mondo greco e latino (*Ornithogonia*, *De rerum natura*, ecc...); ma soprattutto si indagano i versi di Ennio - di cui emblematico "Divinamente giunge ai pulcini l'anima vera" - e le teorie orfico-pitagoriche, autentici *fontes* della poesia ovidiana, sbocciata, non a caso, durante una delle trasformazioni epocali della spiritualità umana.

Sulmona, aprile 2004

I CURATORI

DOMENICO SILVESTRI

PICCOLO BESTIARIO OVIDIANO:
le metamorfosi in animali di acqua e di terra

In questa mia breve “conversazione ovidiana” leggerò e commenterò brani della maggiore opera poetica di Ovidio che riguardano “le metamorfosi in animali di acqua e di terra”, ben consapevole (per restare nell’ambito dell’aristotelica *historia animalium*) che quelle in uccelli sono senz’altro le più suggestive e le più dense di implicazioni, come ci ha mostrato e non mancherà di dimostrarci ancora l’amico Umberto Todini, che di cose ovidiane (e non di queste soltanto) ci è “maestro” e “donno”. Quanto a me, la decisione di volare basso, anzi di restare a terra e di rischiare tutt’al più qualche immersione subacquea, sarà ottima occasione per misurarmi ancora una volta, da linguista lungamente impegnato in analisi di testi, con la straordinaria testualità poetica delle *Metamorfosi*. Il principio informatore di questa testualità è la sfida, sempre (e a volte strepitosamente) vinta, della descrizione linguistica “cinetica”, che consiste in una procedura che è il contrario dell’*ekphrasis* (rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale), proprio in quanto, a partire dalle parole in movimento, genera immagini in movimento, come ha ben visto Italo Calvino che, a proposito del poema ovidiano, parla appunto di “principio del cinematografo” ed aggiunge: “ogni verso come ogni fotogramma dev’essere pieno di stimoli visuali in movimento”. Andiamo allora “a cinema” a (ri)vedere insieme un film già visto tante volte, che come

tutti i buoni film, ci lascia sempre scorgere ed apprezzare qualcosa di nuovo (ma il *notum* che è sempre *novum* costituisce l'autentico risultato della *callida iunctura* della poesia!).

I,236-239 (Licàone > lupo)

*In villos abeunt vestes, in crura lacerti:
fit lupus, et veteris servat vestigia formae;
canities eadem est, eadem violentia vultus,
idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.*

In altra “conversazione” ho sottolineato l'importanza della coesistenza di “innovazione” e “conservazione” nel dinamismo metamorfico. Il fatto che Licaone sia già lupo di nome (*nomen omen!*) prima di esserlo realmente ha un valore latamente cataforico, anticipa cioè, in virtù di un dato onomastico, un evento e realizza in tal modo il principio della coesione testuale. L'avvenimento poi descritto sintetizza nel primo verso il meccanismo metamorfico (“innovazione”) già proponendo, seppure in via subliminale, la “conservazione”: si noti in tal senso il richiamo fonico della consonante iniziale delle parole *villos* e *vestes* che risultano in tal senso essere equipollenti in termini di equipollenza del significante e di equivalenza del significato (i “peli” sono le “vesti” degli animali e le “vesti” sono i “peli” degli uomini) e il ricorrere delle stesse consonanti (“c” e “r”) nella seconda coppia di parole (*crura* e *lacerti*), che si ispira allo stesso principio equipollente, sia in termini di equivalenza del significato (le “zampe” sono le “braccia” degli animali e le “braccia” sono le “zampe” degli uomini) sia in termini di equipollenza del significante. La conservazione fonica si risolve in questo caso in coesione testuale, mentre la metafora bilaterale e proporzionale (*villi : vestes = crura: lacerti*) è garanzia di alta coerenza testuale. I versi successivi esplicitano ciò che era sapientemente implicito nei precedenti, in un gioco di ricorsività lessicale totale, dove al triplice *eadem* (con riferimento a canizie, violenza ed anticipata immagine ferina) si affianca (ma, vorrei dire, si incastra) un identico balenio minaccioso dello sguardo (e si sa che gli occhi sono segno di identità e, per abusare anch'io di una frase fatta, “specchio dell'anima”). Resteremo, noi spettatori del film dello straordinario Regista di Sulmona, -credo a lungo- con l'impressione del luore

identitario di questo sguardo, il cui significante poetico (*oculi lucent*) mostra, certo non casualmente, la sequenza “c”, “u” e “l” del sostantivo perfettamente replicata nel rovesciamento speculare della sequenza “l”, “u” e “c” del verbo...

I,739-743 (giovenca > Io)

*... fugiunt e corpore saetae,
cornua decrescunt, fit luminis artior orbis,
contrahitur rictus, redeunt umerique manusque
ungulaque in quinos dilapsa absumitur unguis.
De bove nil superest formae nisi candor in illa¹.*

Qui si tratta di una metamorfosi *e contrario* o, per restare nel gioco di lettura filmica in cui siamo entrati, di un “effetto moviola”, per cui Io, diventata giovenca, torna ad essere Io, ripercorrendo all'inverso le fasi del cambiamento. Prima si ha un effetto di “epilazione”, per usare l'orrendo neologismo di quelle pubblicità che invitano tutti, maschi e femmine, a rendersi glabri ad oltranza (il detto che invita a non “cercare il pelo nell'uovo” andrà riscritto con cambio di consonante, perché questo è il destino dell'...”uomo”!). Poi vediamo decrescere le corna che avevamo visto spuntare in prima fase metamorfica e restringersi gli occhi che avevamo visto dilatati come quelli splendidi di Hera omericamente “boopis” (dallo sguardo bovino). Anche il muso si riconduce al volto come prima il volto si era sfigurato in muso e ricompaiono (*redeunt vs abeunt!*) umanissime spalle e mani. Ma ecco un “effetto speciale”, di cui Ovidio è grandissimo maestro: ecco uno zoccolo (*ungula*) dissolversi e ricomporsi (*dilapsa absumitur*: si noti la semiricorsività fonica!) in cinque unghie (*ungues*), secondo il principio di replica rovesciata che dall'uno ritorna all'originario molteplice. Io non ha più nulla di bovino? Se fosse così, sarebbe contraddetto il principio di “innovazione-conservazione” sopra enunciato: rimane il *candor*, la meravigliosa bianchezza del pelo della giovenca, che a sua volta era conservazione della splendente bellezza di Io, che mi piace pensare come una catulliana *candida puella*.

¹ Cfr. I,552: *...remanet nitor unus in illa* (a proposito dell'avvenuta metamorfosi in lauro di Dafne).

II,478-484 (Callisto > orsa)

*bracchia coeperunt nigris horrescere villis
curvarique manus et aduncos crescere in ungues
officioque pedum fungi laudataque quondam
ora Iovi lato fieri deformia rictu;
neve preces animos et verba precantia flectant,
posse loqui eripitur: vox iracunda minaxque
plenaque terroris rauco de gutture fertur.*

Questa terza metamorfosi descrive ciò che era rimasto implicito nella precedente, cioè un “normale” percorso da essere umano ad animale. Ma i toni, al di là dell’evento, sono decisamente più drammatici, anche perché in questo caso lo sconfinamento è nella sfera del “selvatico”, che rappresenta, nella prospettiva animalesca, un’alterità più accentuata rispetto alla sfera del “domestico”. Ecco perché *horrescere* non è solo tecnicamente il drizzarsi dei peli, che in ogni caso disegnano l’immagine antiestetica del pelo “irsuto”, ben diverso dal riposato pelame della giovenca: è anche l’orrore che tutto ciò comporta, secondo una non troppo velata connessione etimologica.² Il fatto che le mani, contrassegno specifico di umanità, si curvino e si estendano in unghie adunche, si trasformino cioè in zampe pronte a dilacerare, diventa in questo caso un “primo piano” o “zumata” che concentra per un attimo lunghissimo la nostra attenzione. Ma, appena risolviamo lo sguardo, non troviamo già più il bel volto lodato da Giove ma un largo e deforme muso di bestia. A toglierci ogni residua illusione ecco l’ovidiano tocco finale, che sposta la nostra tormentata percezione dalla sfera del visivo (troppo terribile!) per immergerla in un altro orrore di natura uditiva: la voce di Callisto (*nomen omen*: “la Bellissima!”), altro fatto eminentemente identitario, è ora *iracunda minaxque* e si trascina (*fertur!*) rauca e terribile dal fondo della gola. Se, come continuiamo a credere, la metamorfosi è insieme “innovazione-conservazione”, qui la seconda componente del fenomeno è totalmente sommersa: vediamo solo una macchia nera e possiamo dire soltanto che *nigri horrescunt villi!*

² Lat. *horror* è in prima istanza -secondo un’immagine legata al mondo dell’allevamento e prima ancora della caccia- il “drizzarsi dei peli” in conseguenza di un’emozione violenta consistente in uno spavento insostenibile (cfr. la nozione di “orripilante” che è esplicita in tal senso).

II,665-675 (Ocíroe > cavalla)

*Talia dicenti pars est extrema querellae
intellecta parum, confusaque verba fuerunt;
mox nec verba quidem nec equae sonus ille videtur,
sed simulantis equam, parvoque in tempore certos
edidit hinnitus et bracchia movit in herbas.
Tum digiti coeunt et quinos adligat ungues³
perpetuo cornu levis ungula, crescit et oris
et colli spatium, longae pars maxima pallae
cauda fit, utque vagi crines per colla iacebant,
in dextras abiere iugas, pariterque novata est
et vox et facies; nomen quoque monstra dedere.*

In questa metamorfosi Ovidio torna a giocare con i suoi “effetti speciali” nella sfera dell’uditivo e ci conduce in modo intrigante in un mutamento progressivo da “verbale” a “non verbale” tanto sapientemente orchestrato che alla fine un ipotetico Virgilio, nostro accompagnatore, vedendo ciascuno di noi “fisso” nell’ascolto, potrebbe dantescammente dirci “O pur odi/che per poco con teo non mi risso!”. In effetti il lamento di Ocíroe, su cui siamo costretti a concentrarci, non ci fa accorgere della sua trasformazione in cavalla: prima le parole diventano confuse e poco intellegibili, poi sono ormai una via di mezzo tra parole e verso della cavalla (ma piuttosto nei termini di un’imitazione ancora maldestra), infine ascoltiamo con certezza nitriti e siamo appunto tanto presi da questa straordinaria ed insolita metamorfosi acustica, che solo a questo punto ci accorgiamo (meglio: Ovidio ci permette di accorgerci con lo sguardo) che Ocíroe si è messa a muovere le braccia (meglio: le ex-braccia, ma Ovidio -pensando a noi- dice ancora *bracchia!*) in mezzo all’erba! La descrizione cinetica che segue rappresenta una canonica metamorfosi in animale mammifero di terra, ivi compreso il “flash” sul compattamento in zoccolo delle cinque unghie, ma ecco spuntare in modo geniale il particolare del lungo mantello della donna che si converte in “coda” (innovazione-conservazione!) e -con spostamento repentino della “macchina da ripresa”- ecco i bei capelli (*vagi crines*) parimenti permanere nel loro mutarsi in criniera.

³ Cfr. I,742: *ungulaque in quinos dilapsa absumitur ungues* (riassunzione di forme umane da parte di Io).

III,194-199 (Atteone > cervo)

*dat⁴ sparso capiti vivacis cornua cervi,
dat spatium collo summasque cacuminat aures,
cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat
cruribus et velat maculoso vellere corpus.
Additus et pavor est.....*

In questo caso la descrizione dell'evento metamorfico si realizza per sommatoria di immagini proposte quasi "al rallentatore" per ottenere un'attenzione di volta in volta focalizzata su un particolare. In primo luogo emerge, senza sequenzialità successive, il tratto pertinente delle corna, di cui tuttavia apprendiamo (e apprezziamo) la dimensione attraverso il riferimento alla longevità del cervo. Poi, dopo il fugace cenno al dilatarsi animalesco del collo, ecco porsi in straordinaria evidenza l'allungarsi e l'appuntirsi delle orecchie, marca animalesca -per così dire- canonica.⁵ Ed ecco ancora lo scambio "mani-piedi" e quello "braccia-gambe": solo a questo punto ci accorgiamo del "velame" del "vello" (si noti di nuovo il richiamo fonico della consonante iniziale dei termini!) e capiamo che il "pelo" maculato è come un "velo" che copre e rivela la persistenza nel mutamento.

III,671-686 (i marinai Medonte, Licabante, Libi > pesci)

*... primusque Medon nigrescere coepit
corpore, et expresso spinae curvamine flecti
incipit. Huius Lycabas: "In quae miracula" dixit
"verteris?"⁶ et lati rictus et panda loquenti
naris erat, squamamque cutis durata trahebat.*

⁴ Si tratta di Diana che, sorpresa nel bagno, ha spruzzato d'acqua Atteone.

⁵ Una marca che viene da lontano: in sumerico, infatti, l'espressione *gestub gub* "lett. drizzare le orecchie" si impiega con riferimento metaforico al mondo degli animali per indicare l'attenzione (linguaggio di cacciatori e allevatori); ma tale marca antropologica può essere anche assai più vicina: a Napoli, infatti, si dice "appizza 'e recchie" per indicare, in modo perfettamente analogo, l'atteggiamento dell'attenzione.

⁶ Il passo è riecheggiato in *Inferno*, canto xxv, 68 "Ohmè, Agnel, come ti muti!..." in un contesto fortemente metamorfico (bolgia dei ladri e loro punizioni).

*At Libys, obstantes dum vult vertere remos,
in spatium resilire manus breve vidit et illas
iam non esse manus, iam pinnas posse vocari;
alter ad intortos cupiens dare brachia funes
brachia non habuit truncoque repandus in undas
corpore desiluit: falcata novissima cauda est,
qualia dimidia sinuantur cornua lunae.
Undique dant saltus multaque adspergine rorant
emerguntque iterum redeuntque sub aequora rursus
inque chori ludunt speciem lascivaque iactant
corpora et acceptum patulis mare naribus efflant.*

Lo "spettacolo", dopo singoli eventi metamorfici, si fa ora corale e si pone quasi come sfida, nella sua mirabile complessità, allo sguardo della mente. Medonte viene in primo piano (*primus!*) con un tocco cromatico progressivo (*nigrescere coepit*) e con una sapiente icona che mostra il progressivo curvarsi della sua spina dorsale: è (ancora) uomo ed è (già) pesce. Allo stupore di Licabante, verbalmente espresso (lui non si vede, ma vede il compagno miracolosamente mutato!) si accompagna la metamorfosi del "loquente", che, in quanto tale, è (ancora) uomo ma, in quanto "mutante", ha (già) muso e narici (e squame!) di pesce. Ed ecco di nuovo un "primo piano" mirabile: Libi, che presumibilmente ha visto tutto e cerca di muovere i remi bloccati (in tanta vertigine di movimenti l'unica forma di salvezza è ferma!), vede (*vidit*) le sue mani, che, come la facoltà del linguaggio, sono un altro tratto fondante della dimensione umana, balzare indietro, contrarsi e farsi ormai pinne di pesce. L'altro (*alter*: Licabante, precedentemente citato? Non "un altro", come qualcuno traduce!), che crede di avere ancora braccia e brama di afferrare le funi impigliate (si noti il doloroso contrasto della stasi inestricabile di un altro possibile strumento di salvezza!), *brachia non habuit*, non si ritrova le braccia, e con il corpo privato degli arti cede con un balzo al suo nuovo ambiente naturale. Mentre cerchiamo di capire se ha (ancora) gambe, scorgiamo la sua coda falcata, capiamo che è (già) pesce. Non facciamo in tempo a raccapezzarci ed ecco i marinai-delfini nel loro elemento: tuffi, spruzzi, emersioni (ancora uomini?), immersioni (ormai pesci!). Restiamo con l'ultima impressione dell'acqua marina aspirata e sbuffata fuori dalle larghe ed animalesche narici. Insomma: uno straordinario pezzo di bravura "ovidiana".

IV,576-601 (Cadmò e sua moglie > serpenti)

*Dixit, et, ut serpens, in longam tenditur alvum,
durataeque cuti squamas increscere sentit
nigraque caeruleis variari corpora guttis
in pectusque cadit pronus, commissaque in unum
paulatim tereti tenuantur acumine crura.
Bracchia iam restant; quae restant, bracchia tendit,
et lacrimis per adhuc humana fluentibus ora
“.....” dixit,
“.....”
Ille quidem vult plura loqui, sed lingua repente
in partes est fissa duas: nec verba loquenti
sufficiunt, quotiensque aliquos parat edere questus,
sibilat; hanc illi vocem natura reliquit.
“.....”
... Ille suae lambebat coniugis ora,
inque sinus caros, veluti cognosceret, ibat,
et dabat amplexus adsuetaque colla petebat.
Quisquis adest (aderant comites) terrentur; at illa
lubrica permulcet cristati colla draconis,
et subito duo sunt iunctoque volumine serpunt,
donec in adpositi nemoris subiere latebras.*

Ad una orchestratissima metamorfosi di massa segue una strugente, delicatissima metamorfosi di coppia: Cadmo e sua moglie, mutati in serpenti, sono come prima, più di prima uniti in un destino comune. La scena si apre con uno svolgimento longitudinale della corporeità di Cadmo, al quale si accompagna, secondo una saliente progressione metamorfica, prima l'indurimento della pelle, subito dopo, o quasi insieme, la crescita delle squame, infine, su un fondo nero, la comparsa vistosa di chiazze azzurre. Cadmo conserva ormai del suo precedente stato umano solo le braccia (*bracchia iam restant*), ma è per il nostro sguardo di lettori-spettatori solo lo spazio di un fotogramma, perché sono già braccia ridotte, resti di braccia (*quae restant, bracchia...*), che si tendono in una sorta di spasimo focomelico. Poi vengono parole e sono già resti di parole, perché l'organo di fonazione si disumana, si scinde, si converte nella bifida lingua del serpente ed il

7 Copiosi echi ovidiani nel già citato canto xxv dell'*Inferno*.

discorso -tratto umanissimo- si converte in sibilo, in nuda voce naturale della bestia. Ma Cadmo, nel travaglio orribile della metamorfosi, resta nonostante tutto Cadmo, perché resta (né mai potrebbe svanire) l'amore di Cadmo (*omnia amor vincit!*) per la sua dolce consorte. L'amore vince anche l'orrore: Cadmo-serpente lecca il volto della moglie, s'insinua nel suo seno, cerca il suo collo e di fatto inizia con lei un amplesso; e a lei, che ha chiesto agli dei di condividere la sorte del marito e che in un gioco sempre più erotico accarezza il viscido collo del serpente crestato, è concesso infine l'agognato mutamento

et subito duo sunt iunctoque volumine serpunt

e sono due e sono una sola cosa, che striscia in anse di serpenti congiunti, in un legame che è quello del vero amore, dolcissimo e terribile.

V,451-461 (il fanciullo Ascàlabo > gecko)

*Dum bibit illa⁸ datum, duri puer oris et audax
constitit ante deam risitique avidamque vocavit.
Offensa est, neque adhuc epota parte loquentem
cum liquido mixta perfudit diva polenta.
Combibit os maculas, et, quae modo bracchia gessit,
crura gerit; cauda est mutatis addita membris,
inque brevem formam, ne sit vis magna nocendi,
contrahitur, parvaque minor mensura lacerta est.
Mirantem flentemque et tangere monstra parantem
fugit anum latebramque petit aptumque colori
nomen habet,⁹ variis stellatus corpora guttis.*

Le regole del gioco metamorfico (mutamento-persistenza) riguardano ora un fanciullo "scostumato" (*audax*) e "facciatosta" (*duri...oris*), che si è permesso di ridere e di irridere un momento di umana debolezza della grande dea Cerere. Mentre è ancora tutto preso a parlare o, se si preferisce a sparlare (*loquentem*; e si noti la ricorsività di questa marca di *humanitas* nel momento incipitario della metamorfosi!), la dea offesa avvia con un suo gesto specifico (gli getta in

8 Cèrere, in cerca di Prosèrpina.

9 Cfr. lat. *stellio* "gecko, tarantola".

faccia il cibo semiliquido che stava mangiando) il processo del mutamento-persistenza. La messa in scena è, come sempre, perfetta: le macchie di cibo diventano-restano macchie della pelle e, se il resto è secondo un copione già collaudato e già visto, non ci sfugga l'annotazione *in... brevem formam... contrahitur*, secondo l'equazione coerente "ragazzo-animale piccolo", anzi più piccolo di una piccola lucertola. Ed eccolo qui, Ascàlabo-geco che si scorge a malapena ed ha tuttavia un corpicciolo screziato di chiazze (o sono piuttosto -ancora!- gocce di polenta?)

VI,139-145 (Aracne > ragno)

*Post ea¹⁰ discedens sucis Hecateïdos herbae
sparsit, et extemplo tristi medicamine tactae
defluxere comae, cum quis et naris et aures,
fitque caput minimum, toto quoque corpore parva est;
in latere exiles digiti pro cruribus haerent,
cetera venter habet: de quo tamen illa remittit
stamen et antiquas exercet Aranea telas.*

Un'altra dea suscettibile, un'altra aspersione con esiti metamorfici terribili. Per effetto del succo di erbe velenose e infernali cadono dapprima tutti i capelli di Aracne e la rotondità del suo cranio, anche se non dichiarata, anzi del tutto ridimensionata (*fit... caput minimum*) anticipa la più vistosa ed imminente rotondità del suo ventre. La donna si fa piccola piccola e in questo è tutto il suo corpo; ma ecco spuntare, appena visibili, esili dita in luogo di zampe. *Cetera venter habet*: tutto il resto è pancia e da questa spunta il filo sottile, lo *stamen* essenziale dell'arte del tessere. Aracne è diventata (è restata!) Ragno, ma la tela che tesse è (ancora!) quella di prima; lei è mutata e tuttavia persiste nell'opera antica. Ovidio, maestro in "effetti speciali", ci consegna qui una metafora visiva di straordinaria potenza e ci mette di fronte al fenomeno della metamorfosi concepito come metafora espansa.

¹⁰ Pallade, gelosa dell'arte di Aracne, l'ha colpita e lei si è impiccata, ma la dea vuole che lei continui a vivere, sia pure appesa a un...filo.

VI, 370-381 (contadini della Licia > rane)

*Eveniunt optata deae:¹¹ iuvat esse sub undis
et modo tota cava submergere membra palude¹²,
nunc proferre caput, summo modo gurgite nare,
saepe super ripam stagni consistere, saepe
in gelidos resilire lacus; sed nunc quoque turpes
litibus exercent linguas, pulsoque pudore,
quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant.
Vox quoque iam rauca est, inflataque colla tumescunt,
ipsaque dilatant patulos convicia rictus.
Terga caput tangunt, colla intercepta videntur,
spina viret, venter, pars maxima corporis, albet,
limosoque novae saliunt in gurgite ranae.*

Ancora una dea offesa, ancora una punizione metamorfica, ancora un cortometraggio di forte piglio naturalistico. Erano uomini "ed ora son fatti rane" (direbbe Dante, autore di un indimenticabile "uomini fummo ed or siam fatti sterpi"): chi le ha viste (e io le ho viste, ma ormai -ahimé!- non le vedo più tanto nella mia, nella "nostra" Valle Peligna!), le rivede leggendo questi versi di Ovidio, un po' sott'acqua, un po' col capino di fuori, un po' natanti a fior d'acqua ("a rana", appunto!), spesso immobili a riva ma di un'immobilità pronta a sciogliersi in un gran saltare nell'acqua. Erich Auerbach ha giustamente definito Dante "poeta del mondo terreno" ("Dichter der irdischen Welt"), ma i grandi poeti, per esprimere il mondo, vanno prima a scuola degli altri grandi poeti e Dante -lo sappiamo- è andato a scuola da Ovidio, che è -lo stiamo (ri)scoprendo- grandissimo "poeta del mondo terreno". E cosa resta nel gracidare delle rane di quelli che furono un tempo rozzi contadini della Licia? Cosa "persiste" nel "mutamento"? Ovidio non potrebbe essere più esplicito: *...nunc quoque turpes /litibus exercent linguas, pulsoque pudore, /quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant*. Si tratta di una descrizione in cui si con-

¹¹ Latona, che ha maledetto i contadini che le hanno impedito di disse-tarsi.

¹² La *cava...palus* è reminiscenza di Catullo 17,4 "*Ne supinus eat cavaque in palude recumbat*". Cfr. pure le *cavae...undae* di 95,5 e le *cavae lacunae* di Virgilio, Georg. 1,117.

suma, pur sempre in termini di mutamento-persistenza, il paradosso di una turpe e impossibile “parlata subacquea”. Ma la potenza descrittiva che subito dopo segue è veramente impareggiabile: ci sembra quasi di ascoltare il rauco gracidare dei trasformati, vediamo i loro colli che si gonfiano e si dilatano, ci accorgiamo che i loro insulti rendono ancora più larghe le loro bocche già larghe (erano già rane quando erano ancora uomini?). Le schiene toccano le teste, non hanno più collo, il dorso è (ormai) verde, la gran pancia biancheggia, sono rane appena sfornate (*novae*, ma della categoria altamente poetica del *notum/novum!*) e saltellano, come si addice alle rane, *limoso... in gurgite* (ricordando -perché no?- *e contrario*, secondo i canoni del “comico” aristotelico-dantesco, il virgiliano e “tragico” riferimento ai *rari nantes in gurgite vasto*). Anche questa descrizione rappresenta, in ogni caso, un fenomeno di “metafora espansa”, nel senso già visto per Aracne, tuttavia con un’importante distinzione: Aracne è (come) un ragno per le opere, i contadini sono (come) rane per il comportamento. Più avanti troveremo Galàntide, che è (come) una donnola sia per il *look* sia per la sua complessiva cinetica. In tutti questi casi la metamorfosi è insieme progetto e destino.

VII,634-642 (formiche > Mirmídoni)

*Nox subit, et curis exercita corpora somnus
occupat: ante oculos eadem mihi quercus adesse
et promittere idem, totidemque animalia ramis
ferre suis visa est pariterque tremescere motu
graniferumque agmen subiectis spargere in arvis,
crescereque id subito et maius maiusque videri
ac se tollere humo, rectoque adsistere trunco
et maciem numerumque pedum nigrumque colorem
ponere et humanam membris inducere formam.*¹³

È un caso di metamorfosi di massa, ma la sua peculiarità consiste nella conversione di animali in uomini, per cui non dovremmo trattarlo in questa sede, ma lo faremo lo stesso, dal momento che in esso si realizza in modo perfetto quell’ “effetto moviola” già riscontrato nella riconversione della giovenca in Io. Un preannuncio cataforico di

¹³ Chi parla è Èaco, che ha accolto Cèfalo alla sua reggia.

tale evento è nella definizione *graniferum... agmen* attribuita alla schiera delle formiche, quasi già fossero quei Mirmídoni che subito dopo saranno definiti *parcum genus... quaesitique tenax, et quod quaesita reservet*, insomma autentiche “formiche”. Queste, mentre ancora sono fattualmente tali, in un attimo (*subito*) crescono ed appaiono sempre più grandi, si alzano da terra e si mettono in piedi (secondo un evidente principio di stazione eretta antropomorfa!), hanno ormai un busto (quasi) umano, non sono più esili, non hanno più le tante zampe eccedenti rispetto agli arti dell’umana figura. Ancora una volta restiamo stupefatti della velocità e della continuità dell’evento. Ovidio, in perfetta coerenza con i già esaminati processi metamorfici contrariamente direzionati (uomo > animale), lascia alle formiche-uomini ancora per un attimo un solo tratto animalesco: il colore nero.¹⁴ Ma poi anche questo si dissolve e l’*humana... forma* risulta in tutte le membra vittoriosa e pervasiva.

IX,316-323 (Galàntide > donnola)

*Numine¹⁵ decepto risisse Galanthida fama est;
ridentem prensamque ipsis dea saeva capillis
traxit, et e terra corpus relevare volentem
arcuit inque pedes mutavit brachia primos.
Strenuitas antiqua manet, nec terga colorem
amisere suum: forma est diversa priori.
Quae quia mendaci parientem iuverat ore,
ore parit, nostrasque domos, ut et ante, frequentat.*

Il *continuum* metamorfico ovidiano consegue qui un altro significativo successo: la dea crudele (perché crudelmente offesa) afferra per i capelli e trascina Galàntide *ridentem*, mentre ancora ride (si ricordi l’analoga postura testuale di *loquentem*, mentre ancora parla, in altre metamorfosi!). La donna recalcitra, cerca di riconquistare la stazione eretta, ma la dea implacabile le inarca il corpo e le muta le braccia in

¹⁴ Si ricordi che il primo segmento della metamorfosi di Medonte in pesce consiste appunto nel *nigrescere!* Lo stesso vale per la metamorfosi di Callisto (*brachia coeperunt nigris horrescere villis*).

¹⁵ Si tratta di Giunone, in occasione del parto di Alcmena, di cui Galàntide è ancella dai capelli biondi e “svelta a sbrigar le faccende” (*faciendis strenua iussis*).

zampe anteriori (tali sono in verità le braccia quando si procede carponi). Ma ecco nuovamente esplicitata la “persistenza” nel “mutamento”: infatti *strenuitas antiqua manet*, è già donnola ed è sempre una sveltissima ancella; la sua schiena ha lo stesso colore dei suoi -non detti ma a questo punto certi- biondi, lunghi, sciolti capelli, ed è animale domestico perché, diventata donnola, era e resta una donna addetta alla casa, una... “domestica” insomma. Sembra quasi di vedere lo svelto animaletto affaccendarsi e correre dappertutto: vuoi vedere che Galantide era già prima (come) una donnola? Se è così, ma sembra proprio di sì, si riconferma la nostra intuizione della metamorfosi come metafora espansa.

X,698-704 (Ippòmene e Atalanta > leoni)

*Poena levis visa est.¹⁶ Ergo modo levia fulvae
colla iubae velant, digiti curvantur in ungues,
ex umeris armi fiunt, in pectora totum
pondus abit, summae cauda verruntur harenae.
Iram vultus habet, pro verbis murmura reddunt,
pro thalamis celebrant silvas aliisque timendi
dente premunt domito Cybeleia frena leones.*

Nei due versi iniziali il *continuum* metamorfico è giocato soprattutto sul piano del significante, in virtù della ricorsività fonica di /v/, che, in quanto articolazione continua, è a sua volta icona del movimento inarrestabile (...*levis visa... levia fulvae... velant... curvantur...*). Poi subentra l'immanenza fattuale e referenziale: “zampe”, “petti possenti” e -tocco iperrealistico- la “superficie sabbiosa” (*summae... harenae*) che si solleva spazzata via dai colpi di coda. A tutto ciò, secondo una sapienza testuale raffinatissima, segue un altro momento di autonomia del significante: in questo caso la ricorsività fonica riguarda la /r/, che, in quanto articolazione vibrante, è a sua volta icona della confusione statica e del suono che non si converte in voce umana (*Iram... pro verbis murmura reddunt*). Infine, secondo una progressione descrittiva ed eziologica (*Cybeleia frena*) vediamo e riconosciamo Ippòmene e Ata-

¹⁶ A Cibèle sembra una pena troppo leggera far semplicemente morire Ippòmene e Atalanta per il loro reato di essersi accoppiati in una cella attigua al tempio della dea.

lanta nel nuovo stato: sono diventati leoni e la parola *leones*, posta non casualmente a clausola dell'ultimo verso, funge da sintesi, riassumendo sul piano designativo e fattuale-referenziale l'abilissima orchestrazione testuale dell'evento.

XIII,956-963 (Glauco > uomopesce)

*Hactenus acta tibi possum memoranda referre,
hactenus haec memini; nec mens mea cetera sensit.
Quae postquam rediit, alium me corpore toto,
ac fueram nuper, neque eundem mente recepi;
hanc ego tum primum viridem ferrugine barbam
caesariemque meam, quam longa per aequora verro,
ingentesque umeros et caerulea brachia vidi
cruraque pinnigero curvata novissima pisce.*

Con la vicenda di Glauco si torna di nuovo in acqua, in una situazione particolarissima di estraniamento e di smemoramento (*memoranda... memini... mens*). Glauco si vede e si fa vedere secondo una progressione straordinaria che ripercorre, a metamorfosi già avvenuta, tutti i momenti salienti del mutamento, che consiste in una coerente proiezione longitudinale: una barba, che si suppone lunga, di color verde marcio, come è a volte l'acqua del mare; una chioma che *longa per aequora* si distende metonimicamente quasi a perdita d'occhio; spalle immense (*ingentes... umeros*) e braccia azzurre, che anche loro si indovinano lunghe come le onde del mare; e gambe di cui nulla si scorge se non in fondo (molto in fondo!) la coda ricurva e *novissima* del pesce pinnuto. Glauco è dannunzianamente una montaliana “equorea creatura” (Esterina come Undulna!), è un *nomen omen*, che evoca il cangiante colore dell'acqua del mare, si chiama così perché era già acqua e torna ad essere acqua...

XIV,59-67 (Scilla > **mostro marino**)

*Scylla venit,¹⁷ mediaque tenuis descenderat alvo,
cum sua foedari latrantibus inguina monstris
adspicit; ac primo non credens corporis illas
esse sui partes, refugitque abigitque timetque
ora proterva canum: sed, quos fugit, attrahit una,
et corpus quaerens femorum crurumque pedumque,
Cerberae rictus pro partibus invenit illis;
statque canum rabie, subiectaque terga ferarum
inguinibus truncis uteroque extante coerces.*

Si resta nell'acqua, ma l'immersione non è completa e non è completa nemmeno la metamorfosi: infatti Scilla si cala nelle acque avvelenate fino a metà del ventre ed ecco che intorno alle sue parti più intime sorgono mostri latranti. Lei tuttavia resta al di sopra donna e cerca con istintivo moto femminile di fuggire le orribili bestie, credendo che non siano parti del suo stesso corpo, e così facendo se le trascina dietro (una trovata ovidiana semplice e, allo stesso tempo, indimenticabile nel ricordarci che ciascuno di noi si porta dietro il suo male di vivere). Prova a guardarsi di nuovo, ma non scorge le cosce, le gambe e i piedi, le sue (un tempo!) parti bellissime, ma solo musi da Cerbero. Non fugge più: sta ferma sui cani e sulla loro rabbia, dimidiata in ciò che la faceva donna e con quanto le resta di donna condannata a tenere insieme i dorsi delle bestie feroci. Scilla non amerà più nessuno e la sua ulteriore trasformazione sarà nell'immobilità di una roccia, anche questa da evitare per chi naviga vicino ad essa. Restiamo perplessi di fronte a questa metamorfosi atipica, che si risolve in pura immobilità; poi capiamo che proprio per questa circostanza essa è ancora più terribile.

XIV,88-100 (Cercòpi > **scimmie**)

*.....orbataque praeside pinus
Inarimen Prochytenque legit sterilique locatas
colle Pitheculas, habitantum nomine dictas.
Quippe deum genitor, fraudem et periuria quondam
Cercopum exosus gentisque admissa dolosae,
in deforme viros animal mutavit, ut idem
dissimiles homini possent similesque videri,
membraque contraxit naresque a fronte resimas
contudit et rugis peraravit anilibus ora,
totaque velatos flaventi corpora villo
misit in has sedes; nec non prius abstulit usum
verborum et natae dira in periuria linguae:
posse queri tantum rauco stridore reliquit.*

Qui si tratta di una metamorfosi eziologica, che rende ragione della natura scimmiesca degli antichissimi abitanti di Ischia e del nome greco dell'isola (cfr. gr. *píthekos* "scimmia"). Essi sono presi in odio da Giove per i molti e gravi loro difetti, e trasformati (meglio: deformati) in scimmie (*in deforme... animal*), in modo tale che allo stesso tempo possano apparire simili e dissimili rispetto agli esseri umani. Guardiamo questi mutamenti ben calibrati: le membra si contraggono e la corporatura si riduce, il naso si appiattisce e si rincalcano le narici, una rete di rughe senili scava in lungo e in largo il loro volto, un pelo giallastro fa velo ai loro corpi (in un quasi umano continuare a coprirsi!). Ripeto: è una trasformazione che è piuttosto una deformazione (in questo la pena è ancora più orribile!). Anche il dono della parola, più volte evocato nelle fasi incipitarie delle metamorfosi già viste, si trasforma, anzi si deforma in un *rauco stridore*, che in realtà è un umano, troppo umano lamento.

¹⁷ Scilla arriva in una caletta, che Circe, gelosa dell'amore che Glauco ha per lei, ha inquinato con veleni mostruosi...

XIV,277-284, 299-305
(compagni di Ulisse > porci e poi di nuovo > uomini)

*Quae simul arenti sitientes hausimus ore
et tetigit summos virga dea dira capillos
(et pudet et referam), saetis horrescere coepi
nec iam posse loqui, pro verbis edere raucum
murmur, et in terram toto procumbere vultu;
osque meum sensi pando occallescere rostro,
colla tumere toris, et qua modo pocula parte
sumpta mihi fuerant, illa vestigia feci.*

.....
*Spargimur ignotae sucis melioribus herbae,
percutiturque caput conversae verberare virgae,
verbaque dicuntur dictis contraria verbis:
quo magis illa canit, magis hoc tellure levati
erigimur, saetaeque cadunt, bifidosque relinquit
rima pedes, redeunt umeri et subiecta lacertis
brachia sunt.....*

Il celebre episodio della trasformazione dei compagni di Ulisse in maiali e della loro ritrasformazione in uomini, una sorta di “andata e ritorno” metamorfico, è il penultimo episodio del film che ormai da qualche tempo stiamo vedendo. Importante è la notazione iniziale: non si tratta di un bere normale, ma di un tracannare per via della gran sete e della gola secca (*arenti sitientes hausimus ore*), di un atteggiamento insomma già (quasi) animalesco, di una sorta di anticipo metamorfico.

Poi i capelli toccati dalla bacchetta fatata diventano setole irte, non escono più dalle bocche umane parole ma, in luogo di esse, un rauco grugnito, e le facce (se pure ormai possono chiamarsi in tal modo) si incollano senza residui alla terra. Allora sì che si accorgono che i loro volti stanno diventando larghi grugni callosi e che il collo è tutto gonfio di muscoli e che quella umanissima parte del corpo (il narratore, che ha già detto di vergognarsi a fare cotanto racconto, non osa dire: le mani) con la quale erano state afferrate le tazze, sì, proprio quella, ora lascia bestialissime impronte, indizi incontrovertibili dell'avvenuta metamorfosi. L'ultimo tocco è proprio da grandissimo maestro in effetti scenici: con esso Ovidio ci sottrae all'orrore della visione diretta e ci proietta nell'angoscia dell'induzione necessaria,

quasi fossimo noi stessi, timorosi di specchiarci, a contemplare inorriditi le nostre non più umane impronte (come ha detto il grande antropologo Marvin Harris “l'uomo comincia dai piedi” e nell'impronta dei piedi, che sono effetto metamorfico della stazione eretta, si riconosce e si legittima come essere umano). Splendidamente segue il brano del rovesciamento metamorfico, un altro sapientissimo “effetto moviola” del grande Poeta di Sulmona: da un'erba sconosciuta viene l'aspersione di un succo migliore (la liquidità, prima copiosa nella larghezza del bere, si fa rorida e prima ancora aerea!), nel colpo che assesta sul capo (tra breve non più setoloso, ma di nuovo coperto di capelli) la bacchetta fatata si volge in senso contrario e sono dette parole contrarie rispetto a quelle già dette. Tanto più a lungo la maga canta, tanto più i compagni di Ulisse si rimettono in piedi, essendosi ormai sollevati da terra, e cadono le setole e si ricompattano i piedi forcuti e riprendono forma le spalle (non c'è più il tozzo corpo del porco!) e braccia e avambracci si protendono: scorgiamo (o forse indoviniamo) in fondo le mani...

XV,659-744 (Esculapio > serpente)

*“Pone metus, veniam, simulacraque nostra relinquam;
hunc modo serpentem, baculum qui nexibus ambit,
perspice et usque nota visu, ut cognoscere possis.
Vertar in hunc, sed maior ero tantusque videbor,
in quantum debent caelestia corpora verti”.*

.....
*Vix bene desierant, cum cristis aureus altis
in serpente deus praenuntia sibila misit
adventuque suo signumque arasque foresque
marmoreumque solum fastigiaque aurea movit,
pectoribusque tenus media sublimis in aede
constitit atque oculos circumtulit igne micantes.*

.....
*Adnuit his motisque deus rata pignera cristis
et repetita dedit vibrata sibila lingua.
Tum gradibus nitidis delabitur.....*

.....
*Inde per iniectis adopertam floribus ingens
serpit humum flectitque sinus mediamque per urbem
tendit ad incurvo munitos aggere portus.*

.....
*Huc ubi veliferam nautae advertere carinam
(asper enim iam pontus erat), deus explicat orbem
perque sinus crebros et magna volumina labens
templa parentis init flavum tangentia litus.
Aequore placato, patrias Epidaurius aras
linquit, et hospitio iuncti sibi numinis usus,
litoream tractu squamae crepitantis harenam
sulcat.....
Iamque caput rerum, Romanam intraverat urbem:
erigitur serpens summoque adclinia malo
colla movet, sedesque sibi circumspicit aptas.*

È il gran finale del nostro “film a episodi”, che ci ha mostrato straordinari momenti metamorfici. Il protagonista è Esculapio, e per esso Ovidio, conscio della sua importanza, ha invocato le Muse “*praesentia numina vatium*” (ci viene in mente il dantesco “O buon Apollo all’ultimo lavoro/fammi del tuo valor sì fatto vaso,/come dimandi a dar l’amato alloro./Infino a qui l’un giogo di Parnaso/assai mi fu; ma or con amendue/ m’è uopo intrar nell’aringo rimasto”). Esculapio si

muterà in un serpente eccezionale, di dimensioni maggiori di quelle normali, perché è giusto che tale sia la metamorfosi di un dio. Ecco, lo vediamo fatto serpente, senza passaggi intermedi, come ben si addice alla primaria ineffabile forma di un dio (Ovidio, in questo caso, rinuncia *pour cause* ai passaggi metamorfici!). È tutto d’oro nelle sue alte creste, non è un serpente qualunque ed il sibilo che lo preannuncia, il suo stesso comparire, scuotono a fondo la statua del dio, gli altari, le porte, il pavimento marmoreo, l’aureo soffitto. Formidabile è il “primo piano” di Esculapio-Serpente, che si leva sublime in mezzo al tempio e fa ruotare tutt’intorno gli occhi scintillanti. Alle preghiere del sacerdote seguono reiterati sibili di assenso realizzati con lingua vibrante, poi il “crescendo”, raggiunto il suo apice, si attenua ed eccolo scivolare per la lustra gradinata e infine serpeggiare ingente sul suolo coperto dai fiori lanciati al suo passaggio. Più avanti lo ritroviamo che scivola con fitte curve e grandi volute e fa crepitare le squame, di nuovo in un “crescendo” meraviglioso di immagini e di suoni. Infine, giunto a Roma, di nuovo si erge per cercarsi la sede che gli si confà: qui infine riassume il non mai esplicitato aspetto divino (parlerei, in quest’ultimo caso, di un “effetto di dissolvenza”).

Usciamo fuori dal “Cinema Ovidio” con gli occhi ancora pieni di tante visioni mirabili. Di film così se ne vedono pochi e, se proprio si vuole cambiare locale, bisogna andare al... “Cinema Dante”, ma in fondo si tratta della stessa... “catena” di sale cinematografiche, che ha come insegna la Grande Poesia e prezzi non a tutti accessibili. Per poter comprare un biglietto di ingresso e godersi veramente lo spettacolo ci vogliono “il lungo studio e il grande amore”, che Dante poté rivendicare davanti a Virgilio (e sicuramente avrà rivendicato anche davanti ad Ovidio, quando fu “sesto tra cotanto senno” nel consesso guidato da Omero “poeta sovrano”); ci vuole una qualche non episodica frequentazione della condizione del “Poeta”, che Elio Filippo Accrocca ha assai ben definito con queste conclusive parole, che Ovidio avrebbe senz’altro sottoscritto per averne fatto drammatico “esperimento” nel duro esilio pontico:

denigrato mestiere, bene raro,
che in sé racchiude una perla segreta,
moneta antica dal valore amaro
(*Ritorno a Portonaccio, 1955-1958*)

DOMENICO SILVESTRI
Istituto Universitario Orientale - Napoli

L'EPOPEA DI MINOSSE NELLE METAMORFOSI DI OVIDIO.
Strategia narrativa e temi metamorfici

Nella ricca e variegata enciclopedia del “bestiario ovidiano”, argomento di queste conversazioni, la figura di Minosse è un centro narrativo intorno al quale si svolge una serie di racconti di trasformazione.

Il mitico re di Creta, figlio di Zeus e di Europa, irrompe *ex abrupto* nella trama delle *Metamorfosi* nel VII libro, nell'atto di muovere guerra a Egeo, il signore di Atene che aveva appena riconosciuto il figlio Teseo: *Bella parat Minos; qui quamquam milite, quamquam / classe valet, patria tamen est firmissimus ira / Androgeique necem iustis ulciscitur armis* (*Met.* VII 456-458). Minosse vuole giustamente vendicare il figlio Androgeo, che, dopo la vittoria assoluta nelle Panatenee, avrebbe trovato la morte proprio per responsabilità diretta di Egeo (diverse le versioni del mito, tradite da Apollodoro III 15,7 e Diodoro IV 60,5). Egli, pertanto, prima della guerra si procura alleati e, correndo sul mare con la sua flotta potente, cerca di legare a sé le isole Cicladi (*Met.* VII 459-460 *Ante tamen bello vires acquirit amicas, / quaque potens habitus, volucris freta classe pererrat*). Giunge, infine, all'isola di Egina, dove, appellandosi al dolore di padre, alla ricerca di conforto per una tomba, chiede aiuto ad Eaco e lo invita a far parte di quell'esercito santo (*Met.* VII 482-483 *Arma iuves oro pro gnato sumpta piaeque / pars sis militiae: tumulto solacia posco*). Giacché questi rifiuta di venir meno all'antica alleanza di Egina con Atene, Minosse triste si allontana, non senza profferire minacce, e scompare di scena (*Met.* VII 484-489).

Nel descrivere il passaggio attraverso le isole, Ovidio ha modo, tuttavia, di narrare la metamorfosi di Arne, l'empia donna di origine tracia che tradì la propria isola in cambio dell'oro di Minosse; fu perciò mutata in una nera gazza, che continua ad essere attratta dall'oro

(*Met.* VII 465-468 ... *quamque inopia prodidit Arne / Sithonis: accepto, quod avara poposcerat, auro / mutata est in avem, quae nunc quoque diligit aurum, / nigra pedes, nigris velata monedula pennis*). Il poeta presenta, in forma di racconto essenziale, lo schema mitico ben noto della donna che tradisce la patria o il padre perché innamorata del capo dei nemici o perché comprata dal suo oro. La variante dell'amore era stata già ampiamente trattata proprio nel VII libro con la storia di Medea; per Arne Ovidio declina l'altra variante del tradimento per denaro, ma con l'aggiunta della metamorfosi, collegando a Minosse un motivo narrativo, che nel libro successivo avrà ben altro sviluppo.

Alla partenza della flotta cretese dall'isola di Eaco segue l'arrivo delle navi ateniesi, con Cefalo che porta la richiesta di aiuto da parte di Egeo; di qui Ovidio prende spunto per introdurre il racconto della peste di Egina e la storia di Cefalo e Procri (*Met.* VII 490 ss.). Dopo la lunga parentesi, all'inizio del libro VIII, il poeta ritorna a Minosse, che devasta le coste della città di Megara, governata da Niso (*Met.* VIII 6-8 *Interea Minos Lelegeia litora vastat, / praemptatque sui vires, Mavortis in urbe / Alcathoe, quam Nisus habet...*). L'epopea dell'eroe cretese si compie in una sezione narrativa (*Met.* VIII 6-182) articolata in due parti: la conquista di Megara, grazie al tradimento di Scilla, che si conclude con la metamorfosi del re Niso e della figlia (vv. 6-151); la storia del Minotauro e quella di Teseo e Arianna (vv. 152-182). Questa seconda parte è composta da tre sequenze, in successione dinamica: il mostro biforme nato dall'unione di Pasifae, moglie di Minosse, con un toro è rinchiuso nel labirinto costruito da Dedalo: qui ogni nove anni riceve il sacrificio di sette fanciulle e sette fanciulli, con cui Atene espia la morte di Androgeo; Teseo uccide il Minotauro e riesce a fuggire con l'aiuto della figlia di Minosse, Arianna, che egli porta con sé e abbandona, con l'inganno, a Nasso; Bacco giunge in soccorso della donna abbandonata e colloca in cielo la sua corona, che si trasforma in stella perenne.

Esiste un evidente squilibrio tra l'ampio sviluppo della prima parte (Megara-Niso-Scilla), che presuppone anche l'antefatto del VII libro (vv. 453-489), e l'estrema concentrazione narrativa della seconda (Minotauro-Teseo-Arianna). Ovidio, secondo un gusto propriamente alessandrino, privilegia il mito forse meno noto dell'epopea di Minosse rispetto al complesso di miti più trattati e meglio conosciuti: la storia di Teseo e Arianna, già al centro del carme 64 di Catullo (per limi-

tarci all'ambito della letteratura latina), era stata cantata dallo stesso autore nella X epistola delle *Heroides*. D'altra parte, la scelta del poeta non solo è quella più coerente con il tema della metamorfosi, ma è anche quella che più esalta il personaggio di Minosse, accentuandone in chiave "drammatica" la dimensione narrativa.

La storia di Scilla, figlia di Niso, la cui prima testimonianza risale a Eschilo (*Coeph.* 613 ss.), conosce diverse versioni, ed è spesso anche confusa con quella dell'altra Scilla, la figlia di Forco, trasformata nel mostro marino che è di fronte a Cariddi; in ambito latino era stata ricordata, e non senza confusione, da Virgilio (*Buc.* VI 74 ss.; *Georg.* I 404 ss.), da Propertio (III 19,21 ss.; IV 4,39 s.), da Ovidio stesso (*Am.* III 12,21 s.; *Her.* 12,123 s.; *Ars* I 331 s.; *Rem.* 67 s; 737) ed è protagonista dell'epillio *Ciris*, il poemetto dell'*Appendix Vergiliana*, i cui rapporti con Ovidio non è qui il caso di porre in discussione.

Il poeta delle *Metamorfosi* accoglie la versione del mito che vuole la fanciulla traditrice per amore, come già in precedenza Medea (e anche sul modello della Tarpea di Propertio IV 4) e non per denaro, come Arne, poco prima presente in *Met.* VII 465-468 (il motivo dell'avidità di Scilla è proprio il primo ad essere attestato nelle *Coefore* di Eschilo). La costruzione della storia sul tema del *furor* d'amore, pur non riscattando l'empietà della protagonista, ne proietta il delitto su un piano erotico-sentimentale e allontana l'infamia più grande e odiosa di un atto scellerato per desiderio di oro. Questa versione ha forse conseguenze ancora più rilevanti per la figura di Minosse, che non ha nessun ruolo attivo nel determinare l'orribile tradimento né è responsabile di alcun inganno.

Il testo delle *Metamorfosi* offre in apertura l'informazione essenziale: la sorte di Megara, assediata dal condottiero cretese, è garantita dal capello purpureo, che il suo re Niso aveva tra la chioma canuta (*Met.* VIII 8-10 ...*cui splendidus ostro / inter honoratos medioque in vertice canos / crinis inhaerebat, magni fiducia regni*); per questo la guerra si protrae incerta e la Vittoria vola con ali indecise tra le due parti (*Met.* VIII 12-13 *et pendebat adhuc belli fortuna, diuque / inter utrumque volat dubiis Victoria pennis*). Ovidio introduce, quindi, con il motivo dello sguardo dalle mura, Scilla, la figlia del re che dall'alto di una torre osserva lo schieramento nemico ed è attratta dal volto del capo dei Cretesi, il figlio di Europa, bello in ogni suo atteggiamento, a cominciare dall'immagine che lo ritrae con l'elmo piumato (*Met.* VIII 25 *seu caput*

abdiderat cristata casside pennis). Inizia lentamente la fase dell'innamoramento, che la induce a invidiare tutti gli oggetti che Minosse tocca, dal giavellotto alle briglie (*Met. VIII 36-37 ...felix iaculum, quod tangeret ille, / quaeque manu premeret, felicia frena vocabat*), fino a desiderare di slanciarsi dalla torre per raggiungere gli accampamenti nemici (*Met. VIII 39-41 ...est impetus illi / turribus e summis in Gnosia mittere corpus / castra...*) o di spalancare le porte o di fare qualunque altra cosa Minosse volesse.

Segue un monologo drammatico (*Met. VIII 44-88*), che vede Scilla cedere alla propria passione e maturare, dopo lunga esitazione, la decisione di tagliare il capello del padre: con argomenti propriamente declamatori cerca di convincersi che il tradimento è la soluzione migliore non solo per sé ma anche per le sorti della patria, destinata comunque a soccombere a chi combatte una guerra giusta. La fanciulla è in preda a un vero *furor* d'amore, non riesce più a celare i propri sentimenti e vorrebbe essere lei stessa a volare da Minosse per aprire il suo animo (*Met. VIII 51-54 O ego ter felix, si pennis lapsa per auras / Gnosiaci possem castris insistere regis / fassaque me flammasque meas qua dote rogarem / vellet emi!...*).

Senza altra esitazione, al sopraggiungere della notte, Scilla si introduce nella stanza del padre e compie il delitto (*Met. VIII 85 heu facinus!*); fiera della sua preda, giunge nel campo nemico e a Minosse spaventato (*Met. VIII 89 paventem*) confessa l'amore e il delitto, rivelando la propria identità e la sua unica richiesta: "*Suasit amor facinus: proles ego regia Nisi / Scylla tibi trado patriaeque meosque Penates. / Praemia nulla peto nisi te. Cape pignus amoris / purpureum crinem nec me nunc tradere crinem, / sed patrium tibi crede caput!...*" (*Met. VIII 90-94*).

All'offerta del dono infame, Minosse indietreggia, sconvolto da quel fatto inaudito (Ovidio ritrae i gesti, prima ancora delle parole: *Met. VIII 94-96 ... Scelerataque dextra / munera porrexit. Minos porrecta refugit / turbatusque novi respondit imagine facti*); maledice Scilla, "infamia del nostro secolo", e afferma che mai a un mostro simile consentirà di mettere piede a Creta, culla di Giove (*Met. VIII 97-99 "Di te submoveant, o nostri infamia saecli, / orbe suo, tellusque tibi pontusque negetur! / Certe ego non patiar Iovis incunabula, Creten, / qui meus est orbis, tantum contingere monstrum"*). Quindi, dopo aver imposto a Megara condizioni degne della sua fama di legislatore giustissimo, ordina alla flotta di salpare (*Met. VIII 101-103 Dixit et, ut leges captis iustissimus auctor / hosti-*

bus inposuit, classis retinacula solvi / iussit et aeratas impleri remige puppes).

Scilla, delusa nelle sue aspettative, esaurite le preghiere si scaglia infuriata in una violenta invettiva, che è anche il lamento della donna abbandonata (*Met. VIII 98-143*); come ha minacciato, decisa a non staccarsi dall'uomo che ama, si lancia in acqua e si attacca alla nave di Minosse (*Met. VIII 142-144 ...Vix dixerat, insilit undis / consequiturque rates, faciente cupidine vires, / Gnosiacaeque haeret comes invidiosa carinae*). E qui avviene la duplice metamorfosi: il padre, trasformato in una fulva aquila marina, si scaglia in volo su di lei per straziarla col becco adunco (*Met. VIII 145-147 Quam pater ut vidit -nam iam pendebat in auras / et modo factus erat fulvis haliaetus alis-, / ibat, ut haerentem rostro lacera-ret adunco*); Scilla si lascia cadere, ma, prima di toccare l'acqua, resta come sospesa nell'aria leggera, mutata anche lei in uccello, la *ciris*, il nome greco che allude al capello tagliato (*Met. VIII 148-151 Illa metu puppim dimisit, et aura cadentem / sustinuisse levis, ne tangeret aequora, visa est; / pluma fuit: plumis in avem mutata vocatur / Ciris et a tonso est hoc nomen adepta capillo*).

Se la trasformazione di Niso non è raccontata, avviene fuori scena, la rappresentazione di quella di Scilla è istantanea, fulminante: *pluma fuit*. Ovidio ha privilegiato la descrizione dell'innamoramento, che tradisce tuttavia segnali inquietanti della sorte incombente della fanciulla: è attratta dall'elmo piumato di Minosse (*Met. VIII 25*), desidera volare nell'aria con penne leggere per raggiungere il campo nemico (*Met. VIII 51-52*).

La metamorfosi è la conclusione del mito, una sorta di aition alessandrino, collocato sullo sfondo di una storia d'amore, tragica e paradossale: la giovane Scilla si innamora del nemico del padre, e, come tecnica di seduzione e di conquista dell'amante, concepisce il tradimento del padre e della patria, giacché non si può resistere a una passione che acceca la mente.

L'innamoramento e l'abbandono della donna sono drammatizzati dal monologo interiore di Scilla e dalla sua invettiva: i suoi pensieri e le sue parole sono lo specchio deformante dell'immagine di Minosse, causa del tutto involontaria di quella tragedia. Il re di Creta non ha alcun tipo di cedimento nei riguardi di una situazione che oggettivamente lo favorisce; né mostra alcuna forma di compassione per la fanciulla che tutto ha sacrificato per lui. Ogni comportamento del figlio di Zeus, di colui che sarà giudice infernale, è ispirato a valo-

ri di giustizia e di intransigenza: è giusta la guerra che egli combatte per punire i responsabili della morte del figlio Androgeo (*Met.* VII 458), giudica un mostro infame quella donna che per amore di lui ha tradito il padre (*Met.* VIII 97-100) e fa di tutto per allontanare da sé uno *scelus*, che comunque lo coinvolge.

Eppure nelle parole di Scilla, che si scaglia contro Minosse “amante ingrato”, è adombrata una verità inquietante, che diventa quasi presagio. Nelle forme estreme dell’invettiva, la donna innamorata e “tradata” ricorda al re di Creta la sua nascita da Europa, sedotta da Zeus che aveva assunto le sembianze del toro (*Met.* VIII 122-125); quindi gli rinfaccia l’adulterio di Pasifae con un toro selvaggio e il parto mostruoso del Minotauro (*Met.* VIII 131-133), istituendo così un implicito collegamento tra le due vicende, che hanno al centro la falsa immagine del toro (Europa) e il toro reale (Pasifae). Il dramma di Minosse, che Ovidio coglie e traduce sul piano narrativo, è quello di scontare e di amplificare su di sé le conseguenze abnormi di fatti dei quali è protagonista ma non responsabile.

La stessa relazione si può stabilire tra la vicenda di Scilla e quella di Arianna: il re di Creta, che è stato incolpevole protagonista di una storia che vede una figlia tradire il padre, dovrà subire il tradimento della figlia Arianna, che consente a Teseo –costui sì un amante spergiuro- di uccidere il fratello. L’epopea di Minosse si chiude con una tragica saldatura, in chiave narrativa, tra il motivo della nascita dal toro e quello della figlia, che tradisce per amore. In tutte queste vicende, passando per la morte di Androgeo, Minosse diventa il simbolo della paternità violata e negata: la stessa Scilla finisce con l’essere travolta, colpevole di un’insana passione, nel dramma del figlio di Zeus-toro, l’inesorabile giudice infernale.¹

ARTURO DE VIVO
Università Federico II - Napoli

¹ Bömer F., *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, Kommentar von F. B., Heidelberg 1976 (VI-VII); 1977 (VIII-IX); Degl’Innocenti Pierini Rita, *Due note sul mito di Scilla (in Ovidio e nella “Cirisi”)*, “A&R” 40, 1995, pp. 72-77; *Metamorfosi*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Sulmona, 20-22 Novembre 1994, a cura di G. Papponetti, Sulmona 1997; Munari E., *Studi sulla “Cirisi”*, a cura di A. Cavarzere. Introduzione di S. Timpanaro, Torino 1998 (rist. an. dell’edizione Firenze 1944); Ovidio, *Opere*, II. *Le metamorfosi*. Traduzione di G. Paduano; introduzione di A. Perutelli; commento di L. Galasso, Torino 2000; Pianezzola E., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999; Salvatore Arm., *Virgilio e Pseudovirgilio. Studi su l’Appendix*, Napoli 1994; Timpanaro S., *De cirit, tonsillis, tolibus, tonsis et quibusdam aliis rebus*, “MD” 26, 1991, pp. 103-173 (ora in *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna 1994, pp. 87-164).

ROSSANA VALENTI

UOMINI E LUPI: VARIAZIONI SUL TEMA

Gli dei non ti aggiungono, né tolgono nulla.
Solamente, d’un tocco leggero, t’inchiudano dove sei giunto.
Quel che prima era voglia, era scelta, ti si scopre destino.
Questo vuol dire, farsi lupo.

Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*

Nel mondo antico la metamorfosi avviene raramente per caso: non si tratta di un evento fortuito, per quanto insolito, e il mito ha il compito di darne ragione, di collocarlo in una serie ordinata di rapporti, di cause e di effetti.

Nella mitologia greca, sono spesso gli dei a cambiare forma: spinto dall’amore, Giove assume le sembianze di un toro per rapire Europa, di un cigno per Leda, di una pioggia d’oro per Danae, di Anfitrione per Alcmena.

Originariamente ristretta all’ambito divino, la metamorfosi si applica, già nelle testimonianze letterarie più antiche, anche al mondo umano, ma sempre come manifestazione dell’agire divino. A partire da Esiodo, la metamorfosi è intesa come un intervento divino teso a ristabilire un ordine violato dall’uomo: questi commette un errore, cessa di essere quello che era, diviene “altro” - animale, pianta, stella - prendendo una forma che significherà per sempre l’avvenimento che ha provocato la mutazione. In questi casi, la metamorfosi è l’espiazione di una colpa: Aracne, la tessitrice vanitosa che si era detta più abile di Minerva, viene trasformata in ragno, che tesse incessantemente

la sua tela; Atteone, colpevole di aver visto Diana nuda, viene trasformato in cervo e sbranato dai suoi stessi cani; Niobe, che, fiera dei suoi quattordici figli, aveva osato vantarsi di essere superiore a Latona, madre di Apollo e Diana, assiste all'uccisione dei suoi figli e viene trasformata in una roccia: il mito racconta che essa piange per l'eternità lacrime di dolore che scorrono sulla pietra.

Altri miti spiegano attraverso la metamorfosi l'origine dei fiori o di alcune stelle: ad es. così vengono descritte, nei racconti detti "eziologici", la nascita dell'anemone, del giacinto, la comparsa delle costellazioni di Orione, dell'Orsa maggiore, e di tanti altri elementi del mondo naturale: questi sono avvicinati e confusi con l'uomo e con gli dei, in una visione, d'origine pitagorica, che considera la vita come una forza che pervade ogni evento e ogni forma e nella quale tutti gli elementi si confondono trasformandosi l'uno nell'altro, perché legati tra loro da un vincolo di "simpatia".

La cultura ellenistica mostra verso il tema della metamorfosi un interesse soprattutto erudito ed estetico, trattandolo come una dotta curiosità del tutto priva di un vera e propria teoria interpretativa: questa sarà infatti elaborata solo dagli autori latini.

Una trattazione completa del fenomeno della metamorfosi si sviluppa quindi in Roma, attraverso le opere di Ovidio e di Apuleio: Ovidio innova fortemente rispetto ai cultori ellenistici del genere perché sostituisce alla pura e semplice raccolta di materiali un poema inteso a una visione unitaria, ispirata a motivi e principi filosofici. Nel raccontare la vicenda mitica, Ovidio adotta un punto di vista "psicologico", centrato sul protagonista dell'episodio, descrivendo tutta la gamma delle sensazioni che questi prova nei primi momenti in cui si accorge di essere diventato un'altra "cosa", di avere acquisito un'altra forma, perdendo la sua natura e il suo aspetto, ma conservando l'antica *mens*, l'intelligenza e il sentire di essere umano. Il primo dato che il poeta mette in risalto in queste situazioni è l'angosciata perdita della parola, della capacità di comunicare verbalmente, che è il tratto più caratterizzante dell'uomo, al quale resta solo il gesto, un disperato atteggiamento, fissato in un'eternità senza scampo. I protagonisti di queste vicende non sono gli eroi fondatori della *res Romana*, consapevoli del compito politico e morale che devono assolvere, ma personaggi privi di un contesto politico e storico, immersi in avventure sensuali e sentimentali: non il ricordo degli atti compiuti come dovere nei

confronti della comunità e della loro discendenza, ma l'esemplarità simbolica delle loro vicende garantisce a questi personaggi l'immortalità che il poeta promette¹.

Il mito di Licaone, che apre la serie delle *Metamorfosi* ovidiane (I, vv. 163), è la storia di una punizione: la colpa di Licaone è quella di avere infranto le leggi umane e divine adottando l'antropofagia, e Zeus agisce punitivamente nei suoi confronti riducendolo a bestia e trasformando l'uomo proprio nell'animale – il lupo – per il quale quel comportamento è la norma tipica².

Il rapporto tra l'uomo e il lupo assume nel mondo romano un forte rilievo e diviene presto oggetto di racconto nella dimensione religiosa e mitica. Il lupo era un animale molto diffuso nella nostra penisola e particolarmente importante nell'antico sistema economico-sociale imperniato sulla pastorizia: è naturale che attorno al lupo, anti-

¹ Mentre nel racconto ovidiano la metamorfosi è un punto di arrivo, ed è generalmente irreversibile, nell'opera di Apuleio la trasformazione di Lucio in asino è il punto di partenza di una serie di eventi che culmineranno con la ripresa dell'aspetto umano. Apuleio elabora il concetto di trasformazione, facendogli acquisire il valore di un'allegoria di tutta la vicenda umana e di un'esperienza iniziatica: colpa, coscienza della colpa, espiazione e redenzione si attuano attraverso il percorso di iniziazione a una nuova realtà religiosa: di questo percorso è protagonista un uomo qualunque, un giovane *scholasticus* e il suo "doppio", un asino. Il rito della metamorfosi si configura, quindi, nell'opera di Apuleio, come un rito di iniziazione, articolato in tre fasi: una fase, che comporta la separazione dell'iniziando dall'ambiente circostante (nel racconto di Apuleio, corrisponde al viaggio compiuto da Lucio); una seconda fase, di solitudine (che corrisponde al periodo trascorso sotto forma di asino); la terza fase, risolutiva, segna il reinserimento nel contesto sociale, in un ruolo più pieno e consapevole (rappresentato per Lucio dal recupero del suo aspetto umano). L'opera di Apuleio evidenzia un nuovo sentimento religioso, diffuso in Roma nell'età degli Antonini: nuovi interrogativi e nuove attese investono la cultura, che, attraverso la mediazione della filosofia di Plotino e un recente interesse per la spiritualità misterica, recupera i temi della mitologia classica, infondendo in loro nuove funzioni allegoriche e narrative.

² Per un'analisi del mito di *Lykaon* nella tradizione culturale greca, cfr. G. Piccaluga, *Lykaon. Un tema mitico*, Roma 1968: secondo la tradizione (in particolare Pausania VIII, 2, 6), il re Licaone, dopo aver empiamente offerto un banchetto cannibalesco a Zeus sarebbe stato trasformato in lupo insieme ai suoi figli. A. Brelich (*Gli eroi greci*, Roma 1958, pag. 239 n. 7) aveva individuato il signifi-

ca divinità totemica, si siano coagulate numerose leggende e credenze che la tradizione letteraria riporta su diversi registri stilistici e in diversi generi letterari. In una prima fase, il lupo viene connesso ai fondatori della città, nella celeberrima leggenda di Romolo e Remo allattati dalla lupa: si inseriscono in questa linea la pretesta di Nevio, *Romulus sive Lupus*, della quale abbiamo scarse notizie³, il racconto di Livio, con la versione, divenuta canonica, dell'allattamento della Lupa⁴, e la favola di Fedro, in particolare la I, 1, la famosa favola del lupo e dell'agnello, che connette esplicitamente il lupo ai detentori del potere.

Nella poesia di età augustea il rapporto tra l'uomo e il lupo è posto al di fuori della sfera politica e sacrale, pur rimanendo connesso in qualche modo a un'operazione di tipo magico. Nell'VIII ecloga di Virgilio Alfesibeo, rispondendo a Damone, riferisce le parole di una donna innamorata che cerca di riconquistare l'amato con riti magici:

cato della vicenda mitica nel passaggio da un'età e da un'economia di tipo precerealicolo a una di tipo agrario. La Piccaluga ha rilevato peraltro che la licanthropia, intesa come malattia, si riscontra in Grecia in un dato complesso culturale, soprattutto in ambienti di tipo arcaico: essa pertanto può essere definita come "malattia culturale", dal momento che la crisi patologica trova il suo sbocco nei moduli offerti dalla tradizione culturale. Mi sono occupata del tema della licanthropia in una prospettiva "narratologica", diversa da quella qui seguita, in un articolo apparso nel 1981 (*Lupus in fabula. Trasformazioni narrative di un mito*, in "Bollettino di Studi Latini", XI, pp. 3-22). Si cfr. anche, recentemente, per una lettura in chiave antropologica del mito, M. Bettini, *Lupus in fabula*, in *Le orecchie di Hermes*. Studi di antropologia e culture classiche, Torino 2000, pp. 20-33.

3 Cfr., per un esame del rapporto tra questa opera e il momento di più intensa ricerca di un'identità nazionale, rappresentato dal conflitto con Cartagine, N. Zorzetti, *La pretesta e il teatro latino arcaico*, Napoli 1980.

4 Cfr. I, 4, 6: *Tenet fama ...lupam sitientem ex montibus qui circa sunt ad puerilem vagitum cursum flexisse*. A proposito dei rapporti rintracciabili tra l'antica mitologia indoeuropea e la leggenda relativa all'infanzia di Romolo e Remo, G. Dumézil (*La religione romana arcaica*, trad. ital., Milano 1977, pp. 229-231) ha rilevato alcune concordanze molto significative tra i gemelli fondatori di Roma e i *Nasatya* del *Rgveda*: il teologema vedico attribuisce alla coppia di questi gemelli caratteristiche e funzioni molto simili a quelle di Romolo e Remo. In tutto il *Rgveda* il lupo è un essere malvagio e il suo nome designa simbolicamente un ladro o uno straniero nemico: l'unica eccezione si riferisce ai *Nasata*: grazie all'intercessione di una lupa, i gemelli restituiscono la vista a un giovane.

la donna dichiara di avere a disposizione erbe e filtri, donatele da un vecchio mago, Meri, che ella stessa ha visto più volte trasformarsi in lupo (vv. 97 ss. *his ego saepe lupum fieri et se condere silvis / Moerim...*); nell'ecloga IX compare lo stesso personaggio, Meri, che spiega la sua incapacità a continuare il canto iniziato da Licida, dicendo: *Nunc oblita mihi tot carmina; vox quoque Moerim / iam fugit ipsa, lupi Moerim videre priores* (vv. 52-53). Orazio (*Sat.* I, 8, vv. 42 e ss. e *Epod.* V e XVII) fa largo riferimento a fatti magici connessi con la licanthropia, o più in generale col lupo. Anche in *Carm.* I, 22 (vv. 9 e ss.) l'episodio del lupo, che fugge non appena si trova davanti ad Orazio nel bosco della Sabina, si inserisce in un'atmosfera di miracolo e di prodigio, secondo un modulo particolarmente caro ad Orazio che ama presentare sotto il segno della protezione divina i diversi momenti della sua esistenza. Tibullo (I, 5 vv. 48-56), maledicendo con accenti insolitamente aspri una *lena* che ha presentato a Delia un ricco amante, paragona la donna ad una strega intenta a frugare tra le tombe in cerca di erbe ed ossa di lupo. Particolarmente significativo anche un lungo brano di Propertio (IV, 5 vv. 5-18) intessuto di riferimenti a pratiche magiche.

Ovidio è il solo che tolga al mito in generale, e all'episodio dell'uomo-lupo in particolare, ogni valore sociale e religioso, per riconoscere solo la funzione narrativa e culturale: le *Metamorfosi* sono una sua personale "lettura" della mitologia. Per Ovidio questa è invenzione, anzi "letteratura", ed è mosso da un'esigenza nuova nel campo della tradizione letteraria latina connessa al mito: quella di narrare. Così nel suo poema la mitologia diventa definitivamente laica, o addirittura "profana": il mito di Licaone perde ogni collegamento col sacro nel momento in cui Ovidio descrive in atto la trasformazione dell'uomo in lupo, che nelle relazioni tradizionali avviene segretamente, senza che occhio umano possa sorprenderla: Ovidio sottrae definitivamente la metamorfosi al suo ambito sacrale per il fatto stesso di narrarla pubblicamente.

C. Pavese nel *Dialoghi con Leucò*⁵ ha offerto una sua originale interpretazione della vicenda di Licaone, che mi sembra particolarmente calzante ai fini di un'analisi sul racconto dell'uomo-lupo nell'opera ovidiana; scrive il Pavese: "Gli dei non ti aggiungono né ti tolgono nul-

⁵ Torino 1961, p. 27.

la: solamente, d'un tocco leggero, ti inchiodano dove sei giunto. Quel che prima era voglia, era scelta, ti si scopre destino. Questo vuol dire, farsi lupo". Se prima Licaone aveva potuto, per sua libera scelta, "farsi lupo" nei confronti degli altri uomini, adesso, per punizione, Zeus lo ha bloccato, lo ha inchiodato per sempre in quella condizione dapprima scelta liberamente e divenuta ora una sorta di prigionia da cui solo la morte lo potrà liberare. Ma già il racconto di Ovidio si muoveva, secondo me, lungo la stessa linea: mentre nelle precedenti testimonianze letterarie il "mago" capace di trasformarsi in lupo è "padrone" della sua trasformazione, ora tale condizione è invece subita: essa è frutto del "destino" o degli "dei", punizione di colpe antichissime.

L'antropologo A. Di Nola⁶ ha osservato che la metamorfosi dell'uomo in animale può essere oggetto di un'esperienza mitica o essere riferita come un'esperienza reale, o tradizionalmente ritenuta come tale. Nel primo caso, il mito propone un quadro eziologico e spiega la trasformazione come conseguenza punitiva del comportamento umano: questa spiegazione presuppone una concezione negativa della condizione animale, in rapporto a quella umana, e presenta la trasformazione come regressione ad un livello primordiale, selvatico, di esistenza. Nel secondo caso, la condizione animale è sentita come un'esperienza vissuta e spesso realizzata sul piano magico: il testo ovidiano viene a costituire il punto di incrocio, quasi il campo di tensione, in cui queste due concezioni (esperienza mitica ed esperienza reale) si scontrano e si fondono: se nelle relazioni tradizionali la trasformazione dell'uomo in lupo, in quanto operata dalla divinità, avviene lontano da ogni sguardo umano (e addirittura in alcuni testi l'isolamento dell'individuo è la condizione indispensabile perché egli possa tornare poi tra gli uomini), nel racconto di Ovidio essa viene descritta in atto, come se si svolgesse "pubblicamente" davanti ai nostri occhi.

Dopo Ovidio, la storia dell'uomo-lupo ritorna, con accenti radicalmente diversi, nel *Satyricon* di Petronio: non a caso, peraltro, il testo petroniano si configura spesso come un'ideale "continuazione" di quello ovidiano. La vicenda del lupo mannaro raccontata da Nicerote nel *Satyricon* ha il carattere di una "storia vissuta" e soprattutto "reale": *narra illud quod tibi usu venit ... nolite me iocari putare... ut mentiar nul-*

⁶ S.v. *Animale (Trasformazione in)* nell'*Enciclopedia delle Religioni*, vol. I, Firenze 1970, cl. 400.

*lius patrimonium tanti facio ... ego si mentior, genios vestros iratos habeam ... scio Nicerotem nihil nugarum narrare ... immo certus est et minime linguosus*⁷. Il richiamo alla veridicità del fatto, che è un elemento proprio della tecnica narrativa petroniana, conferisce al racconto di Nicerote un sobrio svolgimento novellistico; nella sua lineare impostazione si ritrovano gli elementi indispensabili: la completa nudità dell'uomo che si tramuta in lupo, la protezione dei vestiti con un'opera di incantamento, la fuga nel bosco, il ripristino della natura umana con la ripresa dei propri abiti. Ma con Petronio compare un elemento nuovo: la metamorfosi avviene di notte, sotto la luna splendente: *luna lucebat tamquam meridie*; proprio la notte e la presenza della luna sembrano evocare un'atmosfera di fatalità, come quella di un antico esorcismo.

L'atmosfera di fatalità risulta peraltro perfettamente consona al carattere dell'intera vicenda: il soldato non è, a differenza di Licaone, l'uomo punito per la sua empietà; la licanropia non rappresenta l'exasperazione di un tratto del suo carattere e la metamorfosi non gli costa alcuna fatica: *et subito lupus factus est* (62, 6). La sua vita e il suo agire sono posti sotto influenze incontrollabili: il destino ineluttabile, o una spaventosa maledizione (cfr. l'espressione di Plinio: *ut in maledictis versipellis habeat...*, *Hist. nat.* VIII, 80, p. 51), lo hanno reso licanthropo: una volta riconosciuto come tale, non potrà che essere allontanato da tutti gli uomini: *intellexi illum versipellem esse, nec postea cum illo panem gustare potui, non si me occidisses* (62, 13)⁸.

Si compie con il racconto petroniano una decisa evoluzione del rapporto tra l'uomo e il lupo: collocato al di fuori della sfera politica e sacrale, non più gestito e regolato dagli "operatori" ufficiali, scade a oggetto di mera curiosità – nella trattazione di Plinio – o di racconto poetico – nel poema ovidiano – o addirittura crea pericoli esistenzia-

⁷ *Satyricon*, 61, 4-63: cito dall'edizione, a cura di E. V. Marmorale, Firenze 1969, pp. 120-127.

⁸ La storia linguistica dell'aggettivo *versipellis*, molto oscura dal punto di vista semantico, è stata tracciata da G. Alessio, *Hapax legomena ed altre crucis in Petronio*, Napoli 1960-61, pp. 402-404, che ha messo in luce tutte le componenti, mitiche e rituali, raccolte nell'area semantica del termine. L'aggettivo, che ha il senso originario di *qui vertit pellem*, appare per la prima volta nell'*Amphitruo* di Plauto (prol. v. 123), riferito a *Iuppiter*, il quale assunse le forme di Anfitrione per avvicinare la moglie di questi, Alcmena, rendendola madre di Ercole.

li che vanno esorcizzati trasferendo sul piano letterario elementi religiosi e magici, come nel romanzo petroniano.

La parabola del “mito del lupo” è compiuta, ma non conclusa; se si è ormai definitivamente esaurito il collegamento con la religione e con il sacro, resta aperta la strada che unisce questo complesso mitico alle credenze sul lupo mannaro per lungo tempo vive nelle campagne sotto forma di relitto culturale: ne sono testimonianza i racconti riportati in *Mal di luna* di Luigi Pirandello e in *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, altissimo esempio dello stretto e vitale rapporto che lega la civiltà antica con il divenire storico a noi più vicino, che in essa affonda le sue radici.

ROSSANA VALENTI
Università Federico II - Napoli

UMBERTO TODINI

L'ORNITOLOGIA OVIDIANA. UN POEMA NEL POEMA?
Testi dai libri I e II delle *Metamorfosi*.
Traduzioni e commenti *calamo currenti*

A Mary Saugstad *

... per un bestario ovidiano

Creare un bestiario di tutte le specie nelle opere di Ovidio (onomastica, fonti storiche, lessico, tipologie metaforiche e mitologiche) era stato l'obiettivo conclusivo dello scorso *Certamen*. Do qui corso a quel progetto partendo dalla questione, forse a tutt'oggi la più misteriosa, che la lettura di questo poema solleva, la presenza degli uccelli.

Nel novero delle duecentocinquanta mutazioni che abitano questo epos, in effetti, quelle che coinvolgono a titolo diverso gli uccelli sono di gran lunga le più cospicue per numero e per rilievo. Già dal magma delle origini scaturiscono, come è noto, i quattro *corpora* sui

* Colei che nella patria d'Ovidio mi rese attento a mondi nuovi, a genti Hopi, ad ogni creatura animata. Mary Saugstad, madre elettiva e figura tutelare della mia infanzia, la conobbi nel lontano 1954. Con lei, le sue figlie e con la mia famiglia, trascorsi una vacanza nella patria di Ovidio. Ovidio allora non sapevo chi fosse. Ma certamente con quel suo sguardo speciale, che in seguito avrei scoperto, su un universo nel quale tutto sempre è parente e diverso, chi mi preparò ad amarlo fin da quegli anni fu proprio Mary, con la rivelazione del suo vasto e allora per me ignoto mondo del West. Mondo dei Pellerossa, dei suoi Hopi pre-

quali vengono poste altrettante specie di abitatori: sul suolo del cielo le effigie divine, su quello terrestre una pletora (ma non ancora l'uomo) di fiere, nel mare i nitidi pesci, nell'aria volubile la stirpe che vola nelle profondità dei cieli. Ma spazi vitali tanto equanimi non trovano poi, in prosieguo di narrazione, una distribuzione equanime nel numero delle metamorfosi. Infatti, in percentuale, di tutte le metamorfosi del poema, una su cinque concerne gli uccelli, mentre le altre quattro, assieme, tutti gli altri animali. *Fons* recondito e dominante, oppure progetto da Ovidio mutato in corso di stesura: in questo poema esiste un altro poema, un'*Ornithologia* per così dire mancata, oppure il poeta attinge a più fonti e alla sua indomabile fantasia? Chiaramente la questione è complessa e, per tentare di venirne a capo, inizio, con questa raccolta, un censimento, parziale per il momento, dei *loci* dei primi due libri delle *Metamorfosi*.

diletti, e che più tardi volle che incontrassi da solo; mondo di una natura aperta e amica di fronte alla quale ella seppe istillarmi curiosità di comprendere, pazienza di ricercare, tolleranza sopra ogni cosa, anche quando si mostra oscura e minacciosa. Mary si è spenta da poco. Conservava ancora la freschezza e l'essenzialità di una creatura libera e illuminata, quasi una Sibilla del West, raramente in errore, mai a far finta di avere ragione. [Long ago in the country of Ovid she made me first aware of her new worlds, of the Hopi people, of any living creature. Mary Saugstad, elective mother and totem figure of my childhood. We met in 1954 and together with her children and my family I spent, in the country of Ovid a very special moment of my life. At that time I ignored who Ovid was but for sure it was Mary who prepared me to love his poetry taking me entirely into her own wide and - to me - new world. The world of the Redman, the world of her beloved Hopi people, whom later she wanted me to meet alone; a world where nature is open and friendly. And when it is dark or frightening, she taught me to wait eager in learning, patient in searching, tolerant above all. Mary passed away not long ago. As far as I was able to keep in touch, her mind was alert and fresh, free and enlightening, Sybil of the West. She was rarely mistaken and never pretended to be right.]

... il piccolo Ovidio

Un primo impulso a procedere in questa direzione mi venne, credo, durante un soggiorno a Sulmona, molto tempo fa. Ogni mattina (giusto prima il levar del sole, allorquando il buio passa per gradi all'aurora - il Nostro chiama '*iubar*' questo momento del mutar della luce nelle *Metamorfosi* -) venivo svegliato dal canto delizioso e assordante degli uccelli, un canto impressionante per intensità e varietà, e peraltro amplificato dalla cassa di risonanza della valle immensa e magnifica. Ma allora ero preso dal mistero del pavone sparito (il rapporto tra pavone e Omero negli *Annali* di Ennio). Un 'giallo' che tentai poi di risolvere attraverso il riuso e la demitizzazione che Ovidio fa dei versi di Ennio nel quindicesimo libro. Ma già in quell'occasione, nel frastuono di quelle albe canore, mi interrogai sugli effetti che un'esperienza del genere poteva avere sull'immaginario di un bambino antico e, magari, di nome Ovidio. Quell'esperienza suscita, infatti, un contatto inatteso con ciò che chiamiamo natura; fa pensare ai misteri del mondo, agli enigmi del cielo, all'auruspicina, all'uovo cosmogonico, a Ennio, a Varrone, a Boo o a Nicandro che si voglia, a Macro le cui *Aves* Ovidio pone tra le sue letture d'infanzia.

Fu così, forse, che in quella occasione, nella prospettiva dei miei interessi a venire, un momento della genesi delle *Metamorfosi* andò ad annidarsi nell'infanzia di Ovidio: in quella pletora di pennuti che, nello *iubar* di ogni giorno, celebrano nel mondo il risveglio e l'avvento del sole. Inoltre mi misi a riflettere sulla scuola del piccolo Ovidio, il greco e il latino, l'ascolto degli *Uccelli* mutanti di Macro, suo mentore oppure amico di famiglia. Mi venne da pensare anche agli effetti che, su quello scolarotto di *Sulmo*, doveva avere pur prodotto il sogno di Ennio: il sogno dell'inizio degli *Annali* dove, in forma di pavone, Omero appare e rivela a Ennio conoscenze della natura, nozioni di filosofia - Lucrezio le definisce *naturam rerum* - introdotte così per la prima volta nella civiltà di Roma. Quei versi del sogno di Ennio, con dentro Omero che muta in pavone e chissà quant'altro, tutti gli scolari, fino giusto alla generazione di Ovidio, lo avevano a mente dai banchi di scuola...

... gli uccelli

Oggi, per noi, la questione, nella quale si traduce tanta preponderanza di uccelli nell'opera maggiore di Ovidio, può raccogliersi in due momenti:

- Come è possibile a Ovidio legare, sul piano della tradizione del genere epico, dottrina dei quattro elementi e stirpe degli *altivolantum*? Ne esistono precedenti, a parte l'inizio degli *Annali* di Ennio?
- Quali conseguenze potrebbe avere sull'esegesi del poema di Ovidio e della tradizione epica in generale un bilancio dei *loci* degli uccelli e degli altri animali delle *Metamorfosi*?

Sul primo punto - tornavo ad accennarlo sopra e ho già tentato altrove di dimostrarlo - occorre ormai riconoscere che, nella tradizione dell'epos, il vero precedente del poema di Ovidio va cercato, oltre che nella moda allora fiorente dei poemi di trasformazione, soprattutto nel sogno proemiale degli *Annali*, nella metamorfosi di Omero in pavone (e di Omero in Ennio). Un precedente questo che era tanto a portata quanto difficilmente eludibile nella tradizione dei generi a Roma. E che peraltro dà luogo ad una contaminazione, anche lessicale, tra il Pitagora ovidiano, che nell'ultimo libro delle *Metamorfosi* istruisce Numa sull'*anima mundi*, e l'ombra di Omero, che all'inizio degli *Annali* istruisce Ennio sullo stesso argomento.

Sul secondo punto si potrà tornare quando ci si troverà a trarre le conclusioni di una ricerca vasta ed articolata, della quale questo mio e degli Amici del *Certamen* costituisce un avvicinamento *ad limina*.

... qualche avvertenza...

... per ornitologia delle *Metamorfosi* si intende il repertoriamento del lessico relativo ai brani qui riportati, onomastico, aggettivale, verbale, metaforico, mitologico, che viene messo in vista subito dopo l'indicazione della collocazione del *locus*, e poi attraverso il grassetto nel testo latino;

... ogni *locus* è preceduto da un titolo che ne individua il contesto rispetto al plesso narrativo, per favorire una lettura di scorrimento, cursoria;

.... una traduzione e, talora, un breve inquadramento tentano di chiarire la ricaduta immediata dei brani su chi li estrapola e propone;

... a un commento *ad hoc* per ciascun passo, ora accennato soltanto in qualche caso, si potrà pensare a cernita ultimata, una volta che la raccolta generale dei testi offrirà una valutazione d'assieme e fornirà le indicazioni necessarie ad un commento non iterativo di quelli già esistenti.

... un'epigrafe ovidiana...

Vorrei iniziare questa raccolta dei *loci* degli uccelli nelle *Metamorfosi* con un'epigrafe che qui si vorrebbe d'ispirazione ovidiana, le parole di Omero a Ennio nel sogno dell'inizio degli *Annali*. Parole che gli editori di Ennio conservano in tre frammenti (contiguamente ma in successione incerta) e che io, a suo tempo e non senza i lumi di un caro amico e maestro scomparso, Scevola Mariotti, avevo messo in sequenza diretta ponendo il fr. *memini me fieri pavom* a fungere da collegamento fra gli altri due (simili fra loro per tono e per contenuto filosofico). Le integrazioni ai vv. 3, 4, 5 le congetturai rileggendo *testimonia* e poeti lettori provati di Ennio (Pacuvio, Varrone, Ovidio) e cercando, per quanto possibile, di allinearle a un discorso dove Omero sostanzialmente dice ad Ennio: "ecco la legge che regola la metempsicosi in base alla quale tu mi vedi in forma di pavone".

<<Ova parere solet genus pennis condecoratum
non animam. Et post inde venit divinitus pullis
ipsa anima. <Hinc ego nunc> memini me fieri pavom
<Corporibus terra natis animam adiugat aether
inque ipso interitu> corpus <mortalibus> terra
quae dedit ipsa capit neque dispendi facit hilum.>>

<<Soltanto uova genera la stirpe multicolore degli uccelli,
non l'anima. Poi, dopo, divinamente, giunge ai pulcini
l'anima vera. < Così io ora > ricordo che divenivo pavone.
< L'etere a ciò che è nato da terra l'anima aggioga
e nella stessa morte > la terra, che < ai mortali > il
corpo diede, riprende e non fa un filo di spreco.>>

... ma anche senza integrazioni e congetture, la profondità concettuale e la bellezza formale di queste parole sulla reincarnazione sono tali da lasciar immaginare effetti non indifferenti su un poeta della statura di Ovidio che, peraltro (ho tentato altrove di dimostrarlo), fa un riuso magistrale di questi versi.

... i loci del primo libro ...

L'alba del mondo

vv. 69-75

volucres agitabilis aër
[*deus, melior natura*]

*Vix ita limitibus dissaepserat omnia certis
cum, quae pressa diu fuerant caligine caeca,
sidera coeperunt toto effervesce caelo;
neu regio foret ulla suis animalibus orba,
astra tenent caeleste solum formaeque deorum,
cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,
terra feras cepit, volucres agitabilis aër.¹*

Aveva appena districato così con precisi confini ogni elemento, quando i corpi celesti, rimasti a lungo compressi nella caligine cieca, presero a splendere nel firmamento; perchè non vi fosse regione del mondo senza propri animali, astri e forme di dei occupano il suolo del cielo, le acque consentono a farsi abitare dai pesci lucenti, la terra accolse le fiere, l'aria mobilissima, gli uccelli.

1 (Virg. *Georg.* 2, 388 sgg.; Eur. *Frg.* 484, 4 sgg.; etc.); *dissaepserat* : un dio 'opifex' dell'universo e, insieme, una natura 'melior' dotata di un principio evolucionistico (*Met.* 1,21: 'Hanc deus et melior litem natura diremit.') provvedono a districare il caos primordiale. Un primo segnale del sincretismo di Ovidio che modernizza e unisce teorie teologiche tradizionali (monismo pitagorico?) e atomismo evolucionistico (empedocleo). - *neu* : per *et, ne* (*Met.* 2, 395). - *animalibus* : 'animal' nel senso di espressione dell'*anima mundi*, come del resto indica qui l'associazione a questo sostantivo di tutti gli abitanti dell'universo, astri e icone celesti comprese. - *formaeque deorum* : in effetti le icone celesti o divinità, sono qui considerate 'animali' del *solum caeleste*, non tuttavia nell'accezione di Cicerone (come invece vorrebbe Boemer, v. c. *ad l.* e *Cic. Off.* 2, 11; *Sen. Epist.* 58, 14 e 113, 17; *Quint. Inst.* 5, 10, 57) di *ratione...utentium duo genera ... , deorum unum, alterum hominum*, riferita ad animali dotati dell'uso della ragione. Nella dottrina delle *Metamorfosi* anche la terra con le sue metamorfosi (ivi compresi i *mirabilia* oggetto della trattazione del *Vir Samius*) è intesa come 'animal tellus' (I 15, 342), organismo pulsante di un tutto; così ad es., il catesterismo (*Met.* 15, 749) fa di Cesare (per meriti personali e dinastici) un astro vivente, 'animal' coabitante di quel

Certo, vien da pensare agli *Annales* di Ennio ma anche al *De rerum natura* di Lucrezio. Seppure in misure diverse e con obiettivi divaricati, sono infatti queste opere ad avere innestato nell'epos di Roma, e in chiave eminentemente didascalica, dottrina (pitagorica) delle origini e scientismo (epicureo). Fondere e superare questi due modi di fare filosofia in poesia è tra gli obiettivi sostanziali delle *Metamorfosi* rispetto alla tradizione epica, romana e non. In altre parole la chiave di lettura proposta dalle *Metamorfosi* fin dall'*incipit* (e sulla scorta di quelli degli *Annales* e del *De rerum natura*) è doppia: narrativa e/o eziologica, avvincente e spiega. L'ordine dell'universo inizia col pulsar delle stelle che danno vita ad una oscurità diversa da quella ('*caligo caeca*') della massa gassosa e della materia primordiale ('*moles indigesta*'). Interazione e scambio atomico producono un universo organico che consente di accogliere e di comprendere tutti i fenomeni della natura, anche quelli più mostruosi. Questo innesto di prospettiva scientifica nell'estetica fa parte della strategia narrativa del poema e consente a Ovidio di derogare alla normalizzazione dell'epos auspicata a Roma qualche decennio prima (Orazio, soprattutto nell'*Ars*, aveva ribadito la validità dei moduli estetici platonico-aristotelici, e aveva stigmatizzato l'uso dell'ibrido). È certo che nella concezione delle *Metamorfosi*, la ricerca dell'ibrido, con una sistematicità che non lascia dubbi circa le intenzioni di Ovidio, diviene legittima e ragionevole. Perfino la terra è *animal* vivo, manifestazione concreta e modello dell'ambigua parentela dell'universo.

cielo (dei fuochi) che costituisce il primo dei quattro elementi in cui viene ordinato il caos. - *nitidis* : coglie l'effetto di rifrazione della luce attraverso il movimento nell'acqua. Può rendersi con 'baluginante' o, qui più opportunamente, con 'guizzante', 'lucente'. - *agitabilis*: l'azione del batter d'ali, trasposta all'aria che lo sostiene, suscita effetti di visibilità e perfino di ascolto del fruscio di miriadi di pennuti. Nelle *Metamorfosi*, dal punto di vista della storia delle figure retoriche, il ricorso alla metonimia è talmente ricorrente, operante ed efficace soprattutto nel costruire la visibilità delle trasformazioni, da poter essere considerato tra le novità assolute del poema, come pure, sulla scorta dei modelli di poemi di metamorfosi precedenti (e ormai scomparsi) tra gli esiti delle riflessioni estetiche della creatività ovidiana.

Nel diluvio

vv. 262-267

madidis Notus evolat alis

rorant pennaque sinusque

[*Juppiter, Notus*]

Giove, rivelate al gran consiglio degli dei le malefatte di Licaone, empietà e disprezzo del *nefas* delle carni (antropofagia), unico imperativo etico delle *Metamorfosi*, ordina la fine del mondo. Inizia il diluvio.

*Protinus Aeoliis Aquilonem claudit in antris
et quaecumque fugant inductas flamina nubes
emittitque Notum. Madidis Notus evolat alis
terribilem picea tectus caligine vultum;
barba gravis nimbis, canis fluit unda capillis;
fronte sedent nebulae, rorant pennaque sinusque.*²

Dapprima rinserra nelle grotte di Eolo Aquilone e tutti quei venti che spazzano le nubi, e libera Noto. Sfreccia Noto con le ali grondanti, sporco l'orribile volto di nera caligine; pesante la barba di nemi, fluisce acqua dai bianchi capelli; sulla fronte siedono le nuvole, scrosciano penne e petto.

La caduta degli uccelli

vv. 304-308

volucris vaga, lassatis alis

[*ubris deorum*]

Rotti gli argini la terra ormai scompare sotto le acque. È il momento culminante della piena ... e della moria di tutti gli esseri viventi, ultimi dei quali gli uccelli volando prolungano lo spettacolo di un'agonia ineluttabile. Oltre a mostrare con una visione '*ab alto*' (quasi una ripresa aerea) l'entità del disastro, questa che potremmo chiamare *climax* della caduta degli uccelli, serve a sancire il ritorno al caos che coinvolge, oltre alla terra e all'acqua, anche l'aria. Al fuoco

² *Od.* 10, 1 sgg., *Aen.* 1, 52, 8, 406 e 1, 81.

(già impiegato contro Licaone per causarne la metamorfosi in lupo), Giove, preoccupato delle conseguenze del suo impiego sulla tenuta dell'asse celeste (fine del mondo senza futuro possibile), aveva rinunciato ripiegando sull'acqua che, trattenendo insieme alla terra i 'semina' della vita, avrebbe poi provveduto, col calore del sole, alla rinascita degli animali, non tuttavia degli uomini (un dettaglio che suggerisce forse che Ovidio non vuole evocare oltre misura il quinto libro del *De rerum natura* dove anche gli uomini hanno principio dalla palude terrestre). Come quello giudaico, anche questo diluvio universale ha una ragione morale e insegnativa, mostra gli effetti provocati da chi contravviene al *nefas* imposto dalla dottrina dell'*anima mundi* cui richiama con forza: non uccidere se non per legittima difesa; non contaminarsi mangiando carne; amare.

*Nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones,
unda vehit tigres; nec vires fulminis apro,
crura nec ablato prosunt velocia cervo,
quaesitisque diu terris, ubi sistere possit,
in mare lassatis volucris vaga decidit alis.*³

Annaspa il lupo tra gli altri animali, l'onda trascina fulvi leoni, trascina tigri; al cinghiale non servono più forze da fulmine non più al cervo tolto al proprio elemento le zampe veloci; cercate a lungo terre dove potersi posare, stremate l'ali, cadono in mare gli uccelli stanchi d'errare.

Ma anche nella storia della fortuna di Ovidio questi versi possono esser considerati una pietra miliare. Fu in effetti a ridosso del v. 292, *omnia pontus erant deerant quoque litora ponto*, che Seneca ebbe a esprimersi con accenti decisamente ammirativi, mentre poco oltre, al v. 304, *nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones*, credendo di trovarsi di fronte ad una espressione dell'indole irriverente del poeta, se ne mostrò quasi adontato esclamando: *in tantis rebus non licet lascivire!* E fu

³ (*Nat lupus inter... leones*: una magistrale resa dell'ubris divina che attraverso l'impiego dei quattro elementi, distrugge e rinnova ogni forma di vita sulla terra. - *volucris*: per la quantità *Met.* 3, 40. - *vaga*: *Met.* 2, 637, *utque vagi crines per colla tenebant*; e *Hor.* 3, 27, 16, *vaga cornix*, anche se qui - ma manca in *Boemer* - sembra calzante soprattutto *Met.* 14, 340: (*Canens*) *ore suo volucresque vagas retinere solebat*.)

proprio a partire da queste parole (peraltro a loro volta suggerite a Seneca figlio dalle riserve che Seneca padre aveva già espresse su Ovidio) che Quintiliano avrebbe tratto lo spunto per elaborare il suo ben più martellante e demolitorio giudizio sulla *lascivia* (peraltro usato quasi esclusivamente contro Ovidio). Un giudizio che limitò certamente il successo delle *Metamorfosi* al tempo di Quintiliano, ma che finì, inoltre, col determinarne l'esclusione dalle scuole fino all'undicesimo secolo.⁴

In sostanza questa fine del mondo con la sua umanità antropofaga (ma anche 'teofaga') punita perché infrange l'ordine del cosmo, col suo imperativo richiamo alla non violenza, grava su tutto il poema. Un imperativo ribadito, peraltro, con una simmetria che è difficile non ritenere intenzionale, nel quindicesimo libro, da Pitagora e con tutta l'*auctoritas* di chi, come questo ritrovato maestro di Numa e di Roma, ha dimostrato per primo (*Met.* 15, 65) la necessità del *nefas* alimentare... Sembra infine difficile (per quanto questo motivo appaia disatteso dalla critica) non osservare nel mito di Licaone, quale 'lupo cattivo', allusioni audaci, se non pure iconoclaste, ad altre storie di lupe.

Il figlio di Venere

v. 466

percussis ... pennis

[*Cupidus, ignis*]

Dopo il diluvio mentre uomini e donne tornano ad esistere grazie a Deucalione e Pirra, le altre creature rinascono dalla palude terrestre scaldata dal sole. Tra esse è anche il mostruoso Pitone (lungo quanto un clivo di monte) terrore delle nuove genti. Febo lo annienta (*innumeris sagittis*) e a memoria dell'evento istituisce i giochi omonimi, dei quali il premio è una corona di quercia (che resterà poi insegna dei Cesari), mentre, fino ad allora, Febo era solito scegliere per se stesso indistintamente foglie di qualsiasi albero. Il suo primo amore nacque non per un cieco destino che qui si racconta - ma per effetto

⁴ Un'esclusione che sarebbe durata fino al secolo decimo primo; cfr., "Ovidio lascivo in Quintiliano", in AA.VV. *Aetates Ovidianae*, ESI, Napoli 1996, cap. 3.

del rancore che la sua superbia aveva suscitato nel minuscolo e micidiale figlio di Venere, episodio al cui antefatto appartengono le seguenti parole,

... *eliso percussis aëre pennis*,⁵

... in un batter d'ali per l'aere celeste

Come colomba che fugge

v. 506

aquilam, penna trepidante, columbae,
[Phoebus]

Si viene ormai compiendo la vendetta di Cupido. Dafne fugge disperata, mentre Apollo tenta di condurla ad una ragionevolezza impossibile, gridandole dietro: «non sono Giove»

<< *sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae*, >>⁶

<< così le colombe fuggon l'aquila con ali tremanti, >>

Le ali di Amore

vv. 540 sg.

pennis ... Amoris
[Phoebus, Cupidus]

Strane ali quelle che aiutano Apollo ad inseguire Dafne. Il lettore, che ormai conosce l'antefatto del mito, ritrova con sorpresa e delizia, il dio che 'vola', *pennis adiutus Amoris*, verso la negazione del suo desiderio. È un ibrido di ineguagliabile fortuna quello delle ali di Cupido sul cuore di Apollo. Metonimia o metafora? Ad ogni buon conto l'effetto di questa *figura*, della quale Ovidio fa qui un riuso che divie-

⁵ *percussis*, insieme a *motis*, di *Met.* 2, 547, spiega bene *agitabilis*, di 75, v. sopra.

⁶ *Met.* 5, 605; 6, 527 sgg.; *Hom.*, *Il.*, 21, 493 sgg.; *Virg.*, *Ecl.* 9, 13; *Aen.* 2, 516; 5, 231; 11, 722.

ne emblema delle contraddizione del sentimento d'amore, non cambia

Qui tamen insequitur, pennis adiutus Amoris,
*ocior est ...*⁷

E lui tuttavia, che l'insegue spinto dalle ali di Amore, si fa più veloce ...

Nel contesto delle *Metamorfosi*, il mito di Dafne ha funzioni eziologiche e decorative tutt'altro che casuali. Infatti, per consolarsi della trasformazione di Dafne ormai divenuta alloro, Apollo decide di cingere delle foglie di questo arbusto sempre verde chioma, faretra e cetra. E che inoltre l'alloro sia futuro decoro dei marziali trionfi dei condottieri sul Campidoglio e *custos* stesso, ai lati della dimora di Augusto sul Palatino, della corona di foglie di quercia imperiale. Uno squarcio di innegabile efficacia e di toccante autorevolezza eziologica su Roma futura, che potrebbe far tornare a riflettere sulla struttura e sulla genesi delle *Metamorfosi*. In effetti - non credo sia stato ancora notato -, ma ai due *loci* già registrati come gli unici riferimenti di Ovidio ad Augusto (cfr. Scevola Mariotti e Kraus ad l.), rispettivamente nel primo e nel quindicesimo libro, dovrebbe essere aggiunto anche questo, forse il più notevole per estensione e portata.

Gli occhi di Argo

vv. 720-723

... *hos volucris ... pennis ...*
collocat et gemmis caudam stellantibus inplet.
[Juno, ignis]

Grazie allo spettacolare intervento di Era, che muta gli occhi di Argo (da lei messo a spiare Giove e Io e ucciso per mano di Mercurio e per conto di Giove) in 'occhi di pavone', l'emblema di Giunone (*Iunonis volucrem*, *Met.* 15, 385), fino ad allora candido, diviene 'screziato' (*pavonibus nuper pictis*), e viva insegna di Argo e del firmamento

⁷ Cfr. Gallo a Licoride, *Virg.*, *Ecl.* 10,48

(Giunone presiede al cielo dei fuochi - seguito alla separazione degli elementi dal caos - e, pertanto, alla reincarnazione delle anime).⁸

*Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas,
exstinctum est, centumque oculos nox occupat una.
Excipit hos volucrisque suae Saturnia pennis
collocat et gemmis caudam stellantibus inplet.*

Argo, sei morto; tutta la luce che in tanti occhi avevi
è stata estinta, una sola notte avvolge i cento tuoi occhi.
Ma Giunone saturnia li estrae e sulle piume del suo emblema
li posa e la coda riempie di stelle che splendono.

Il pavone, motivo fondamentale degli *Annali* di Ennio nella ornitologia ovidiana, costituisce probabilmente il punto germinale delle *Metamorfosi*. In effetti di tutta la storia dell'epos antico, l'unico precedente plausibile sembrerebbe doversi considerare quello degli *Annales* di Ennio dove, per la prima volta, in chiave proemiale, dominante e docente, viene illustrata la dottrina della metempsicosi. Vi compare (ne continueranno a parlare nei secoli tutti i *testimonia*) la metamorfosi di un uomo in un uccello, ovvero di Omero nel pavone (e di Omero in Ennio?). Pertanto, se è ragionevole pensare che la preponderanza dei miti ornitologici delle *Metamorfosi* provenga dall'influsso di altri poemi di trasformazione in voga (di Nicandro oppure di Boö, ma occorrerà privilegiare - se non altro perchè è Ovidio stesso a segnalarlo - le *Aves* di Macro, suo maestro d'infanzia), sarebbe fuori di ogni logica non pensare che l'innesto di tale componente ornitologica nell'epos storico non gli provenga dal poema che, fino alla pubblicazione dell'*Eneide*, aveva costituito il libro di tutti i Romani.

⁸ La metamorfosi concerne soltanto i maschi di questa specie; le femmine in effetti restano candide. Se un nesso è possibile intravedere tra questo uccello e il culto di Era (e della reincarnazione, venerato a Samos), culto centrale nella dottrina delle *Metamorfosi* e, come Pitagora stesso chiarisce nel XV libro, ben coeso col *nefas* delle carni, esso potrebbe consistere nella constatazione che questi uccelli non sono carnivori (peraltro le femmine - come rilevato da qualche etologo - eserciterebbero, mediante il movimento della coda ondulatorio e mirato sul pasto di altri animali, la capacità di inibirne l'*esus carnis*).

... i loci del II libro

I cavalli dagli zoccoli alati

vv. 47-48

alipedes equi

[*Sol, Phaeton*]

La storia di Fetonte, che chiede al padre, come prova, di poter guidare il carro trainato dai cavalli dagli zoccoli alati, rivela, in un Ovidio appassionato di volo, un magistero narrativo che, come nessun altro in tutta la storia della poesia, raggiunge vertici di perfezione formale nel descrivere la terra e il cielo, visto dal cielo e dal punto di osservazione di chi va al disastro annunciato. La tecnica della guida del carro terrestre viene qui trasposta in quella di un carro celeste... Ci sarebbe materia per un trattato *ad hoc*. Ma ci si deve limitare a notare l'ibrido metonimico che qui 'mette le ali' agli zoccoli dei cavalli.

*Vix bene desierat, currus rogat ille [scil. Phaeton] paternos
Inque diem alipedum ius et moderamen equorum*

Appena finito quello [*scil.* Fetonte] chiede il carro del padre
per un giorno guida a briglie i cavalli dagli zoccoli alati

I cavalli uccelli

vv. 153-155

Solis volucres equi

Ovidio si diverte a far scalpitare i cavalli-uccelli emblemi del Sole. Anche qui Ovidio prende da Ennio, che per primo aveva introdotto a Roma, seppure in un diverso contesto (*Musae quae pedibus magnum pulsatis Olimpum*), l'espressione '*pedibus pulsare*'

*Interea volucres Pyrois Eous et Aethon,
solis equi, quartusque Phlegon, hinnitus auris
flammiferis implent pedibusque repagula pulsant.*

Intanto Piroente e Eòo ed Etone, gli alati
uccelli del Sole, e Flegonte quarto, riempiono l'aria
di nitriti di fuoco e cogli zoccoli forzano i cancelli.

L'universo in fiamme

v. 234

arbitrium equorum volucrum

Ancora i cavalli *volucres* per enfatizzarne l'arbitrio, la corsa a briglie sciolte e la caduta nel cielo

... *et arbitrio volucrum* [*scil.* Phaeton] *raptatur equorum.*

... e vien trascinato [*scil.* Fetonte] dall'arbitrio dei cavalli alati.

La terra in fiamme

vv. 252 e sgg.

... *quae ... celebrabant carmine ripas*
flumineae volucres, medio caluere Caystro

Il carro di fuoco fonde l'oro del Tago e carbonizza gli uccelli di Meònia

aestuat Alphëus, ripae Sperchëides ardent,
quodque suo Tagus amne vehit, fluit ignibus aurum,
et, quae Maeonias celebrabant carmine ripas
flumineae volucres, medio caluere Caystro;

...

ribolle l'Alfeo, ardono dello Sperchìo le sponde
e l'oro che il Tago trascina, scorre fuso dal fuoco,
mentre gli uccelli di fiume che di canto riempiono
le rive di Meònia, bruciano in mezzo al Caistro.

Nova avis

Cycnus

vv. 367-380

... *proles Stheneleia fit nova avis*
plumae canae, digiti rubentes, rostrum

Tra le conseguenze del disastro provocato dalla caduta, oltre alla vampa di fuoco che sfigura il cielo e la terra, anche l'orrore e il dolore di questo parente ma soprattutto - sottolinea Ovidio - di questo amico di Fetonte che per il lutto subito abbandona ogni cosa e... diviene cigno.

Adfuit huic monstro proles Stheneleia Cycnus,
qui tibi materno quamvis a sanguine iunctus,
mente tamen, Phaëthon, propior fuit. Ille relicto
(nam Ligurum populos et magnas rexerat urbes)
imperio, ripas virides amnemque querellis
Eridanum inplerat silvamque sororibus auctam:
cum vox est tenuata viro canaeque capillos
dissimulant plumae collumque a pectore longe
porrigitur digitosque ligat iunctura rubentis,
penna latus velat, tenet os sine acumine rostrum.
Fit nova Cycnus avis nec se caeloque Iovique
credit, ut iniuste missi memor ignis ab illo;
stagna petit patulosque lacus, ignemque perosus,
quae colat, elegit contraria flumina flammis.

Assisteva al prodigio Cigno figlio di Stenelo
che pur a te congiunto per sangue di madre,
ti era ancor più vicino per affetto. Lasciato
il comando (aveva guidato i Liguri e le loro grandi città)
vagava riempiendo di lamenti le verdi rive
del fiume Eridanio e le selve infittite dalle sorelle,
quando al suo corpo di uomo la voce si attenua, candide
piume dissimulano la chioma e dal busto il collo
si allunga e una membrana connette dita rosse,
due ali rivestono i fianchi, e un becco smussato copre la bocca.
Cigno diventa un uccello mai visto: non si fida del cielo
e di Giove poiché è memore del fuoco ingiusto scagliato da lui;
cerca stagni e laghi calmi e distesi, poiché ha paura del fuoco,
da abitare sceglie i fiumi che sono contrari alle fiamme.

Figlio di Stènelo ligure ⁹, Cigno va ramingo in lacrime cercando riparo lungo le fresche rive del Po e muta in *nova avis* dalla fievole voce e dal piumaggio canuto, vola basso perchè ancor timoroso della folgore con la quale Zeus ha distrutto Fetonte e salvato il mondo.

Gli occhi di Argo

531-533

ingreditur liquidum pavonibus aethera pictis

[Juno]

Giunone infuriata (perché Giove, volendo impedire che Arcade ignaro uccidesse a caccia la madre Callisto trasformata in orsa, li ha mutati nelle due Orse e li ha posti nel firmamento) è scesa nel mare per vendicare con l'aiuto di Teti e Oceano il suo orgoglio ferito. Ottenuto l'impegno che la rivale non abbia accesso a scendere nelle stesse acque nelle quale lei stessa si bagna, risale verso il liquido cielo (dei fuochi, sua dimora) sul cocchio trainato dai pavoni screziati, appena screziati con gli occhi di Argo. Una delle icone più straordinarie di tutta la storia poesia.

*Di maris adnuerant. Habili Saturnia curru
ingreditur liquidum pavonibus aethera pictis,
tam nuper pictis caeso pavonibus Argo,*

Assentirono gli dei del mare. E nel liquido etere risale
la figlia di Saturno col suo agile cocchio e i pavoni dipinti,
pavoni dipinti da poco, dalla morte di Argo,

Con questo sublime raccordo tra sentimento e astronomia innestati nel ricordo spettacolare del trapianto degli occhi di Argo sulla coda dei pavoni (*nuper picti*), inizia uno dei brani più ricchi dell'ornitologia delle *Metamorfosi*. Il raccordo nel cambiamento di colore dei pavoni e del corvo lascia pensare a una fonte, a un poema del quale Ovidio potesse disporre (Boo, Nicandro, Macro?). Oppure a un reper-

⁹ Ciò che Ovidio qui racconta è quanto ne sappiamo ed è in linea con la versione precedente di Phanocles, non con quella di Virgilio (*Aen.* 11, 89).

torio già noto ad Ennio, a cui il *genus pennis condecoratum* del frammento degli *Annales*, qui citato in epigrafe, potrebbe far pensare.

Colpe di lingua

VV. 534-542

*candidus, corvus loquax, versus in alas nigrantes,
argentea niveis pennis ales, color albus, contrarius albo,
sine labe columbae, anseres vigili voce, cycnus amans flumina,*

Questa presentazione della storia del corvo, che un tempo era assimilato agli uccelli bianchi e che invece, per un eccesso di loquacità (leggi: di fedeltà oppure, di indiscrezione), venne annerito da Febo, costituisce una sorta di riassunto 'pilota'. Funge da cornice narrativa a fornire il filo conduttore all'incastro delle storie, di uccelli e non, che seguono.

*quam tu nuper eras, cum candidus ante fuisses,
corve loquax, subito nigrantes versus in alas.
Nam fuit haec quondam niveis argentea pennis
ales, ut aequaret totas sine labe columbas,
nec servaturis vigili Capitolia voce
cederet anseribus nec amanti flumina cycno.
lingua fuit damno: lingua faciente loquaci
qui color albus erat, nunc est contrarius albo*

Come anche tu di recente, quando da candido che eri,
corvo indiscreto, fosti mutato d'un tratto in nere ali.
Una volta infatti, era questo un uccello come l'argento,
dalle nivee piume, al pari di colombe prive di macchia
né era da meno delle oche che con le vigili strida il Campidoglio
avrebbero salvato, neanche del cigno che ama i fiumi.
La lingua gli fu di danno: per via della lingua troppo loquace
quel colore da bianco che era, ora al bianco è contrario.

La colpa (1)

vv. 542-547

ales Phobeius

sensit adulterium,

non exorabilis index

[*Phoebus, Coronis*]

Ecco la colpa del corvo, l'eccesso di zelo. Uno zelo imprudente e smanioso di se stesso e, stando al seguito della storia, neanche suffragato dalla verità dei fatti. Infatti Coròtide, ormai morente per mano di Febo, si protesterà innocente, come pure di esser pregna del dio.

*Pulchrior in tota, quam Larisaea Coronis
non fuit Haemonia: placuit tibi, Delphice, certe,
dum vel casta fuit vel inobservata, sed ales
sensit adulterium Phoebeius, utque latentem
detegeret culpam, non exorabilis index,
ad dominum tendebat iter...*

Più bella di Coròtide di Larissa non c'era in tutta l'Emonia. Tu l'amasti, o dio di Delfi, fino a che fu casta o piuttosto senza sospetto, ma l'uccello di Febo fiutò un inganno e per svelare la colpa nascosta, come indice che non piega, volava dal suo padrone...

L'incontro (2)

vv. 547-552

Cornix

garrula, motis pennis,

Due eccessi di zelo, due uccelli, due divinità a confronto. La storia è montata con grande strategia. La cornacchia curiosa e chiacchierona che affianca pettegola e saccente il corvo indifferente, quasi una satira in odor di Orazio.

*... quem garrula motis
consequitur pennis, scitetur ut omnia, cornix
auditaque viae causa 'non utile carpis'
inquit 'iter: ne sperne meae praesagia linguae!
Quid fuerim quid simque, vide meritumque require:
invenies nocuisse fidem...*

... la cornacchia ciarliera ad ali spiegate lo affianca per sapere ogni cosa; sentita la causa del viaggio, 'hai preso una brutta strada' gli dice, 'fa' tesoro dei presagi della mia lingua! Pensa a chi ero e a chi sono, cercane il perché, scoprirai che fedeltà mi fu di danno...

La cornacchia di Atena (3)

vv. 552-561

[*Pallas, Erichonius,*

Cecrops, Pandrosos, Herse, Aglauros]

Gustosa storia sull'indole di Minerva, che punisce la fedeltà troppo ciarliera della sua ingenua cornacchia. Evidentemente Minerva, superando la propria sterilità, si era voluta dare un figlio ma era stata disturbata da una serva troppo zelante e degradata ad onor di un'altra creatura, la civetta. Pallade, essa stessa nata senza madre, nasconde un figlio privo di madre - diremmo noi - in provetta, se non pure, addirittura, nato da un genoma. Un segreto svelato non tanto da Aglauro, che infrange le consegne, quanto propalato dalla cornacchia che, spiandola e riferendone ad Atena, mostra scarsa 'sensibilità' e un eccesso di zelo e di loquacità non apprezzati dalla dea.

*... Nam tempore quodam
Pallas Erichonium, prolem sine matre creatam,
clauserat Actaeo texta de vimine cista
virginibusque tribus gemino de Cecrope natis
et legem dederat, sua ne secreta viderent.
Abdita fronde levi densa speculabar ab ulmo,
quid facerent: commissa duae sine fraude tuentur,
Pandrosos atque Herse; timidus vocat una sorores
Aglauros nodosque manu diducit, et intus
infantemque vident adporrectumque draconem.*

... Pallade, tempo fa, aveva chiuso Erictonio, un figlio creato senza madre, dentro una cesta di vimini d'Attica; l'aveva data a tre vergini, figlie di Cecrope il mostro, con l'ordine di non violarne i segreti.

Dietro una frasca leggera, da un fitto olmo,
osservavo: due, senza frode, rispettano il comando,
Pandroso ed Erse; ma, fifone voi due, grida loro
Aglauro invece, la terza, mentre con le mani disfa i nodi
e dentro scoprono un bimbo con accanto un drago.

Ammonimenti degli uccelli (4)

vv. 562-568
noctis avem,
volucres

La cornacchia invita il corvo a verificare lui stesso presso Minerva la veridicità del racconto e la validità degli ammonimenti. La cornacchia non intende le ragioni più intime dell'ira della divina (un figlio adottivo e, come e più di lei, artificiale).

*Acta deae refero; pro quo mihi gratia talis
redditur, ut dicar tutela pulsa Minervae
et ponar post noctis avem! Mea poena volucres
admonuisse potest, ne voce pericula quaerant.
At, puto, non ultro nequiquam tale rogantem
me petiit! Ipsa licet hoc a Pallade quaeras:
quamvis irata est, non hoc irata negabit.*

Riferisco i fatti alla dea! Per gratitudine me ne viene questo!
che vengo informata d'essere cacciata dalla tutela di Minerva
e che sono posposta all'uccello della notte. Questa mia pena
ammonisca gli uccelli a non cercar guai con la loro voce;
Ma, dico a me stessa che neppure pensavo all'impresa, era stata
lei a cercarmi! Vallo pure a chiedere a Pallade:
per quanto irata, non vorrà certo negarlo.

La cornacchia racconta (5)

vv. 569-588
Cornix
comes inculcata Minervae
brachia ... levibus nigrescere pennis,
pluma erat (vestis) inque cutem radices egerat imas,
palmas gerebam

Voce del poeta a parte, s'intrecciano in questa sezione le voci di Coròtide, della cornacchia, del corvo e, in prospettiva, di Febo e di Coròtide morente, nonché la storia di Chirone strappato alle fiamme e allevato dal Centauro. Ma la tecnica del racconto nel racconto, se apre ai *mirabilia* delle trasformazioni che costituiscono l'obiettivo dell'epos del poema, non perde di vista, anche nel caso degli uccelli, di spiegarne l'eziologia. È forse questo, pur tra tanti altri, l'aspetto più rilevante dell'arte di Ovidio nel fondere, come mai nessun altro poeta, mito e dottrina, storia e leggenda, folklore e scienza, epos e storia di Roma...

*Nam me Phocaica clarus tellure Coroneus
(nota loquor) genuit, fueramque ego regia virgo
divitibusque procis (ne me contemne!) petebar:
forma mihi nocuit. Nam cum per litora lentis
passibus, ut soleo, summa spatiarer harena,
vidit et incaluit pelagi deus, utque precando
tempora cum blandis absumpsit inania verbis,
vim parat et sequitur. Fugio densumque relinquo
litus et in molli nequiquam lassor harena.
Inde deos hominesque voco, nec contigit ullum
vox mea mortalem: mota est pro virgine virgo
auxiliumque tulit. Tendebam brachia caelo:
brachia coeperunt levibus nigrescere pennis;
reicere¹⁰ ex umeris vestem molibar: at illa
pluma erat inque cutem radices egerat imas;
plangere nuda meis conabar pectora palmis,
sed neque iam **palmas nec pectora nuda gerebam;**
currebam, nec, ut ante, pedes retinebat harena,
sed summa tollebar humo; mox alta per auras
evehor et data sum comes inculcata Minervae.*

¹⁰ *reicere ... vestem*: un gesto corrente del comportamento e della vita, e che è diverso dagli altri *usus* (*Met.* 1.236; 9.32; *Verg. Aen.* 5.421; *Prop.* 2.23.13), qui

In effetti in Focide m'aveva dato i natali l'illustre Coroneo (è noto), una principessa, questo ero, ed ero richiesta (non ridere di me) da proci opulenti: fu la bellezza la mia rovina. Mentre, come sono solita, vagavo a passi lenti sulla lingua di sabbia lungo la riva, il dio del mare mi vide e avvampò; dopo che, implorando con blande parole, ebbe speso a vuoto il suo tempo, si prepara a farmi violenza e m'insegue. Fuggo, abbandono il litorale solido e invano mi affanno sulla sabbia che cede. Mi metto a chiamare uomini e dei, ma la mia voce non raggiunge neppure un mortale. Per una vergine si commosse soltanto una vergine, e mi venne in aiuto. Alzavo le braccia al cielo e le braccia presero ad annerirsi di un piumaggio leggero; tentavo di strapparmi la veste dalle spalle, ma era di piume e aveva messo radici profonde dentro la cute; con le palme cercavo di battermi il seno nudo: non avevo più palme, non avevo più seni; correvo e non più, come prima, la sabbia mi frenava i piedi, ero portato sul pelo del suolo; d'un tratto mi trovo nella libera aria e come compagna illibata sono affidata a Minerva.

Sull'onda del racconto della sua disgrazia più recente, la cornacchia, *loquax* per la delizia del lettore, s'inoltra nel racconto della metamorfosi della sua vita. Il sistema della diegesi multipla e parallela in Ovidio è piuttosto eccezionale.

suscita quasi un brivido (di piacere? di orrore?) in Corònde che scopre che la veste è ormai parte del suo corpo, come pure nel lettore cui può venir da riflettere sui misteri dell'evoluzione delle specie... - *pluma*: *Met.* 2.374, *canae... capillos* (Cycni) *dissimulant plumae*. - *cutem*: *Met.* 3. 675, *squamam... cutis durata trahebat loquenti* (Lycabanti). - *radices egerat imas* : (Thes.VII 1, 1399,31) - *plangere nuda... pectora*: i seni, *supra*, 354 (*complectitur... cortex... pectus*); *Met.* 3.178 sgg. (*sicut erant nuda, ... sua pectora ... percussere*)

L'uccello della notte (6)

vv. 589-595

Noctis avis

*Quid tamen hoc prodest, si diro facta volucris
crimine Nyctimene nostro successit honori?
An, quae per totam res est notissima Lesbon,
non audita tibi est, patrium temerasse cubile
Nyctimenen? Avis illa quidem, sed conscia culpa
conspicuum lucemque fugit tenebrisque pudorem
celat et a cunctis expellitur aethere toto.*

Ma tutto ciò a cosa giova, se fatta uccello per un crimine abietto, Nictimene mi sorpassa per grado? Tu non lo sai - a Lesbo è sulla bocca di tutti - Nictimene ha contaminato il letto del padre? Ora uccello pure lei per il senso di colpa fugge ogni sguardo e la luce, cela la vergogna con le tenebre e in ogni parte del cielo da chiunque è cacciata.

Se Licaone esprime il tabù del divieto dell'antropofagia, Nictimene simboleggia quello dell'incesto. Ma, mentre Licaone viene punito da Giove in persona e determina addirittura la fine del mondo, Nictimene, pur nell'onta universale, viene salvata da Atena, anzi ne diventa l'emblema scalzando la cornacchia e trasformandosi in simbolo stesso della dea della giustizia.

L'incuria del corvo (7)

vv. 596-599

corvus ... [spernens] omen

*Talia dicenti 'Tibi' ait 'Revocamina' corvus
'sint, precor, ista malo: nos vanum spernimus omen.'
Nec coeptum dimittit iter dominoque iacentem
cum iuvene Haemonio vidisse Coronida narrat.*

A quella che così parlava 'a te' - dice il corvo - 'venga un accidente, lo invoco. Me la rido dei presagi fasulli'. Non rinuncia alla rotta intrapresa e va a raccontare al padrone d'aver visto Corònde con accanto un giovane dell'Emonia.

L'ira di Febo
Delazione, delitto,
castigo e resurrezione (8)

vv. 600-632

corvus

inter aves albas, odium avis

[Phoebus, Coronis]

*Laurea delapsa est audito crimine amanti,
et pariter vultusque deo plectrumque colorque
excidit, utque animus tumida fervebat ab ira,
arma adsueta capit flexumque a cornibus arcum
tendit, et illa suo totiens cum pectore iuncta
indevitato traiecit pectora telo.*

*Icta dedit gemitum, tractoque a corpore ferro
candida puniceo perfudit membra cruore
et dixit: "potui poenas tibi, Phoebe, dedisse,
sed peperisse prius; duo nunc moriemur in una."
Hactenus, et pariter vitam cum sanguine fudit;
corpus inane animae frigus letale secutum est.
Paenitet heu! sero poenae crudelis amantem,
seque, quod audierit, quod sic exarserit, odit;
odit avem, per quam crimen causamque dolendi
scire coactus erat, nec non arcumque manumque
odit cumque manu temeraria tela sagittas
conlapsamque fovet seraque ope vincere fata
nititur et medicas exercet inaniter artes.*

*Quae postquam frustra temptata rogamque parari
vidit et aruros supremis ignibus artus,
tum vero gemitus (neque enim caelestia tingui
ora licet lacrimis) alto de corde petitos
edidit, haud aliter, quam cum spectante iuvenca
lactentis vituli dextra libratus ab aure
tempora discussit claro cava malleus ictu.*

*Ut tamen ingratos in pectora fudit odores
et dedit amplexus iniustaque iusta peregit,
non tulit in cineres labi sua Phoebus eosdem
semina, sed natum flammis uteroque parentis
eripuit geminique tulit Chironis in antrum,
sperantemque sibi non falsae praemia linguae
inter aves albas vetuit consistere corvum.*

Appreso il misfatto, al dio amoroso cade di testa l'alloro,
dal volto fugge il colore e, insieme, la cetra
di mano e, mentre il cuore in fiamme trabocca d'ira,
prende l'arma dal fianco, tira l'arco flettendone
i corni e, quel seno tante volte stretto al petto,
lo trafigge con una freccia che non falla.
Colpita emette un gemito e, tratto il dardo dal corpo,
s'inonda di vivido sangue le candide membra,
e dice "O Febo, prima di subire una pena, avrei potuto
almeno partorire per te. Saremo invece in due a morire in una!"
Nient'altro, e col sangue la vita svanisce:
un gelo mortale invade quel corpo ormai privo di vita.
Si pente l'amante, ahimè tardi, del crudele castigo,
odia se stesso perché è stato a sentire, perché s'è adirato,
odia quell'uccello per via del quale ha dovuto scoprire
colpa e dolore, sopra ogni cosa odia l'arco e la mano
e con la mano le frecce, armi scagliate senza pensare.
La scuote, lei esanime; con rimedi tardivi vuole vincere
il fato, pure inutilmente impiega le arti mediche.
Tentato invano tutto questo, visto che s'accende il rogo,
che quelle membra stanno per ardere sulle fiamme estreme,
allora, sì (non è permesso che il volto degli dei si bagni
di lacrime), prorompe in lamenti tratti dal più profondo
del cuore, non diversamente da una giovenca davanti alla quale,
librato all'altezza dell'orecchio destro del suo vitellino,
il martello spacca d'un colpo secco la tempia cava.
Infine cosparsole il seno di profumi non più avvertiti,
dopo averla abbracciata e resole onore per l'ingiustizia,
Febo non sopportò che andasse in cenere il suo stesso
seme: dal grembo della madre, dalle fiamme, tirò fuori
il neonato e lo condusse nell'antro del mostro Chirone;
al corvo, che sperava in un premio per la sua lingua
troppo vera, proibì di restare tra gli uccelli di color bianco.

Mercurio a caccia

vv. 708-715

deus ales

*Hinc se sustulerat paribus Caducifer alis,
Munychiosque volans agros gratamque Minervae
despectabat humum cultique arbusta Lycei.
Illa forte die castae de more puellae
vertice supposito festas in Palladis arces
pura coronatis portabant sacra canistris.
Inde revertentes deus adspicit ales iterque
non agit in rectum, sed in orbem curvat eundem.*

Di lì si era librato su entrambe le ali il dio col caduceo e mentre volava scrutava le campagne di Munichia, la terra cara a Minerva, e gli arbusti del ridente Liceo. Il caso volle che in quel giorno vergini fanciulle - era costume - portavano sulle teste, dentro canestri addobbati, gli oggetti sacri del culto su verso la rocca di Pallade in festa. Erano sulla via del ritorno quando il dio uccello le vede; non tiene diritto ma piega la via.

... qualche osservazione per ricominciare

Senza voler nulla togliere ai riscontri possibili tra Ovidio e Nicandro¹¹, la tipologia finora registrata in questi primi due libri delle *Metamorfosi*, oltre ad apparire connessa ad una mitopea arcaica, quella di cui si era già indicata una traccia nel quindicesimo (nella quale sembra potersi cogliere un momento del riuso letterario di Ennio da parte di Ovidio)¹², può considerarsi fondatamente ornitologica. Abbiamo visto metamorfosi vere e proprie, in cui si coinvolge una creatura del-

¹¹ Cfr. A. RIESE, *P. Ovidii Nasonis Carmina* II, Lipsia 1872, p. VI, n. 2; O. SCHNEIDER, *Nicandrea*, Lipsia 1856, pp. 42-70. Cfr., inoltre, S. MARIOTTI, *La carriera poetica di Ovidio...*, p. 27.

¹² *Il Pavone sparito. Ennio modello di Ovidio*, Roma 1983, p. 47 ss. e, in proposito, A. ROMEO, "BStudLat" 14, 1984, pp. 121-124.

l'aria nei due termini di mutazione oppure metafore, metonimie, imprestiti lessicali e quant'altro.¹³

Pertanto, tra le fonti di cui il poeta dispone e dalle quali vuole peraltro distinguersi fin dall'*incipit*¹⁴, dobbiamo ipotizzarne una cui tuttavia il poeta fa ricorso nell'arco di tutta l'opera. Una fonte, un repertorio metamorfico, in qualche modo maggiore, cui, e senza per ciò voler escludere l'ispirazione nicandrea, magari 'ritagliata' sugli uccelli, Ovidio torna in modo costante, ed esprime così una familiarità ed una congenialità del tutto particolari, di fondo. In un passo delle *Tristezze*, Ovidio ricorda le sue iniziali esperienze di poesia con queste parole:

*Temporis illius colui fovique poetas
quotque aderant vates, rebar adesse deos.
Saepe sua volucres legit mihi, grandior aevo,
quaeque nocet serpens quae iuvat herba, Macer.
(Tr. IV 10, 41 sgg.)*

In quegli anni frequentai e adorai i poeti,
e quanti vati vi erano, credevo fossero dei.
Macro, più anziano, mi leggeva spesso i suoi *Uccelli*,
ciò cui nuocciono i *Serpenti*, ciò cui giovano le *Erbe*.

Ma sull'identità di questo poeta, che fra tutti gli altri Ovidio elegge a mentore della sua infanzia, torneremo in un'ulteriore occasione.

UMBERTO TODINI
Università degli Studi di Salerno

¹³ Il Bentley, sul testo di BURMAN (*P. Ovidii Nasonis Opera*, Oxonii 1826), consente di contarne 54.

¹⁴ (52) Cfr.: G. LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide et leur modèles grecs*, cit.; L. CASTIGLIONI, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa 1906 (v. anche *Il Pavone*, cit., n. 1); WILAMOWITZ, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos I*, Berlin 1924, p. 242; e, ancora, sui rapporti tra titolo ed esordio dell'opera, M.T. SCOTTI, *Il proemio delle "Metamorfosi": tra Ovidio ed Apuleio*, cit.

I PARTECIPANTI AL VI CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

MARIOTTINI CECILIA
SPOTO FEDERICA
Liceo Classico "Properzio" - Assisi

DI DONATO CORINNA
SFREDDA FRANCESCO
Liceo Classico "Zoli" - Atri

LIBONATI ALESSANDRA
ZAZZARA FRANCESCA
Liceo Classico "Torlonia" - Avezzano

D'AMBROSIO ENRICO
Liceo Classico "Socrate" - Bari

CALAMITA MARIA ROSARIA
DIVICCARO ANTONELLA
Liceo Classico "Casardi" - Barletta

TESSARI SILVIA
Liceo Classico "Tiziano" - Belluno

MAZZOCCHI BEATRICE
TOMASI GIADA
Liceo Classico "Arnaldo" - Brescia

ANDOLINA LUCA
TRIGILIA DIEGO
Liceo Classico "Cutelli" - Catania

MARCHIO ELISABETTA
PISANO LIBERA
Liceo Classico "Galluppi" - Catanzaro

CORIGLIANO SERENA
AURELIO DIEGO
Liceo Classico "Telesio" - Cosenza

CURCI SARA
PALLADINO GIUSY
Liceo Classico "Lanza" - Foggia

SENEGHINI MARCO
Liceo Classico "A. D'Oria" - Genova

ARAMU FRANCESCA
CHIMENTI ALBERTO
Liceo Classico "Marconi" - Grosseto

FASCIA GAETANO
SCUNCIO ELEONORA
Liceo Classico "Fascitelli" - Isernia

DI MATTEO BERARDO
VALERIO LUCA
Liceo Classico "V. Emanuele II" - Lanciano

AGAMENNONI FRANCESCA
MANCINI MARCO
Liceo Classico "Cotugno" - L'Aquila

TROMBIN MATTEO
Liceo Classico "D. Alighieri" - Latina

LA TERRA MARIA CRISTINA
PANELLA ALICE
Liceo Classico "Niccolini Palli" - Livorno

PATUZZI LIAM
Liceo Classico "G. Carducci" - Merano

LEONARDIS ANTONINO
PARAVANI CECILIA
Liceo Classico "Beccaria" - Milano

MIANI PAOLO
VALVO PAOLO
Liceo Classico "G. Berchet" - Milano

PIROZZI MARIA ROSARIA
VALLETTA MAURO
Liceo Classico "V. Emanuele" - Napoli

ANGRILLI ANNA
APPIGNANI MARIA CHIARA
Liceo Classico "G. D'Annunzio" - Pescara

DI VITO STEFANO
MАСCI ROBERTA
Liceo Classico "Aristofane" - Roma

CAVINA FRANCESCO
NERI BARBARA
Liceo Classico "Plauto" - Roma

BAGNOLI DANIELE
SANTORO ANNA
Liceo Classico "T. Tasso" - Salerno

CLIMA ROSANNA
SERNIA CHIARA FILOMENA
Liceo Classico "M. Tondi" - S. Severo

CECCARONI DANIELE
Liceo Classico "Pontano-Sansi" - Spoleto

DI PIETRO TANIA
VERZILLI NICOLETTA
Liceo Classico "Delfico" - Teramo

DI MENNA LAURA
MANZI SANDRA
Liceo Classico "Pudente" - Vasto

GIOVANNETTI FLORA
PELLEGRINI GIULIA
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona

*Quid mihi, Livor edax, ignavos obicis annos,
ingeniique vocas carmen inertis opus,
non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,
praemia militiae pulverulenta sequi
nec me verbosas leges ediscere nec me
ingrato vocem prostituisse foro? 5*

*Mortale est, quod quaeris, opus; mihi fama perennis
quaeritur, in toto semper ut orbe canar.
Vivet Maeonides, Tenedos dum stabit et Ide,
dum rapidas Simois in mare volvet aquas; 10*

*vivet et Ascraeus, dum mustis uva tumebit,
dum cadet incurva falce resecta Ceres;
Battiades semper toto cantabitur orbe:
quamvis ingenio non valet, arte valet;
nulla Sophocleo veniet iactura cothurno; 15*

*cum sole et luna semper Aratus erit;
dum fallax servus, durus pater, improba lena
vivent et meretrix blanda, Menandros erit;*

Ennius arte carens animosique Accius oris
casurum nullo tempore nomen habent; 20
Varronem primamque ratem quae nesciet aetas
aureaque Aesonio terga petita duci?
Carmina sublimis tunc sunt peritura Lucreti,
exitio terras cum dabit una dies;
Tityrus et fruges Aeneiaque arma legentur, 25
Roma triumphati dum caput orbis erit;
donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,
discentur numeri, culte Tibulle, tui;
Gallus et Hesperii et Gallus notus Eois,
et sua cum Gallo nota Lycoris erit. 30
Ergo cum silices, cum dens patientis aratri
depereant aevo, carmina morte carent:
cedant carminibus reges regumque triumpho,
cedat et auriferi ripa benigna Tagi.

(Ov. Amores I, 15, 1-34)

TESSARI SILVIA
LICEO CLASSICO "TIZIANO" - BELLUNO

Vincitore del 1° premio

Perché mai, Invidia che tutto rodi, mi rimproveri di aver speso i miei anni inutilmente e dichiararti a gran voce che i miei versi sono opera di una mente pigra? Perché mi accusi che non inseguo i trionfi delle armi sporchi di polvere, secondo il costume dei padri, finché la giovinezza è nel pieno del coraggio, perché mi rinfacci che non conosco le leggi traboccanti di parole e che non ho prostituito la mia voce nel foro ingrato?

Destinata alla morte è l'attività che esigi, io cerco una fama immortale, affinché io possa essere lodato per sempre in tutto il mondo.

Vivrà il Meonide, finché avranno stabili fondamenta Tenedo e l'Ida, finché il Simoenta trascinerà in vortici fino al mare le sue acque impetuose; vivrà anche il poeta di Ascra, finché l'uva diventerà turghida di mosto, finché Cerere cadrà colpita da falce ricurva.

Il figlio di Batto sarà celebrato in tutto il mondo: sebbene non brilli per vivacità d'ingegno, brilla per la sua tecnica raffinata; nessun danno intaccherà il coturno di Sofocle; Arato sarà eterno, come il sole e la luna; finché vivranno un servo imbrogliatore, un padre severo, una mezzana disonesta e una meretrice seducente, Menandro sopravviverà; Ennio, privo di tecnica e Accio, bocca infiammata di coraggio, hanno un nome che non perirà mai.

Varrone e la nave che primeggia e il vello d'oro, meta per il comandante Esonio, quale era non li conoscerà?

Staranno per perire i carmi del sublime Lucrezio nel momento in

cui un solo giorno decreterà la distruzione della terra; Titiro e i frutti coltivati e le armi di Enea saranno letti finché Roma sarà a capo del mondo condotto in trionfo; finché vi saranno i fuochi della passione e l'arco, armi di Cupido, ecco, raffinato Tibullo, saranno appresi i tuoi versi; nelle terre d'Esperia e in quelle dell'Aurora, Gallo ovunque sarà noto e, con Gallo, sarà nota anche la sua Licoride.

Dunque mentre le rocce, mentre il vomere del resistente aratro si consumano col tempo, i versi non sono toccati dalla morte: cedano il passo alle mie poesie i re e i trionfi di re, ceda loro il passo anche la riva generosa del Tago ricco d'oro.

COMMENTO

In questi versi, Ovidio afferma con convinzione il significato e il fine della sua esistenza. Secondo uno stilema tipico, già presente in Orazio, il poeta di Sulmona, cerca l'immortalità, cerca di sfuggire al termine di una vita che, secondo la filosofia "epicurea" diffusa in età augustea, si conclude inevitabilmente con la morte. Si viene così delineando la "missione" dell'uomo Ovidio: la poesia. Egli è poeta sempre, fin dagli anni giovanili, di cui ricorda la sua naturale inclinazione nello scrivere versi (*Tristia* IV, 10), sino alla fine, quando le Muse gli offrono l'unica consolazione all'esilio.

La scelta del cammino poetico viene a collidere inevitabilmente con le altre scelte possibili per un esponente del ceto equestre: le armi, l'eloquenza. Se l'essere poeta non può più convivere con l'essere "servitore del Signore Enialo", come nella lirica arcaica, se non è più ipotizzabile un *otium* inteso in senso ciceroniano, se l'oratoria diviene vacua "recitazione", Ovidio sceglie con fermezza la via della "pura arte", dell' "arte per l'arte", come alcuni critici hanno sottolineato.

Il poeta, rivolgendosi abilmente all'Invidia personificata, riesce a porre in rilievo il suo rifiuto per la pesantezza costrittiva del "*mos maiorum*": ..."*non me more patrum, dum*" ...(v.3); si notano facilmente lo

spondeo, l'allitterazione della m, l'omoteleuto dal suono cupo. È forse eccessivo ricercare qui una sorta di velata opposizione alla "*restauratio*" voluta da Augusto?

La poesia vince le armi, vince le parole del foro.

Per quanto riguarda la connotazione della guerra, risulta naturale il confronto con Tibullo e, soprattutto, con Propertio che, opponendosi alle imprese militari degli amici, propone: "le battaglie in un letto angusto".

Al verso 7 si colloca la svolta del passo: esplicitamente Ovidio definisce "mortali" tutte le altre imprese, "*perennis*" la sua arte. Il breve periodo ha quasi il sapore di una sentenza (parole-chiave poste all'inizio e alla fine del verso, potente cesura...). Il motivo dell'immortalità opposta alla finitezza mortale, qui sottolineato con forza da Ovidio, percorrerà tutta la letteratura occidentale, approdando addirittura a Dante che, in una diversissima temperie culturale, affermerà nel "Paradiso": "Chi dietro a iura ... da tutte queste cose sciolto".

A questo punto, inizia una lunga successione di poeti che, secondo un procedimento tipicamente alessandrino, affonda le sue radici nell'epica omerica per poi passare, attraverso metamorfosi successive, senza iati, alla Roma arcaica, ai poeti augustei. I versi scorrono rapidi: Ovidio tratteggia le caratteristiche essenziali dei vari autori, cogliendo con arguzia le loro doti e i loro difetti. L'elenco si può definire di sapore raffinatamente ellenistico nella presentazione dei poeti mediante patronimici, nell'accento allusivo ai miti.

L'abilità di Ovidio sta proprio nel riuscire a costruire frasi dal contenuto simile, ma con continue variazioni della forma espressiva: a volte vi è un'interrogativa (v.21), altre volte un "adynaton" (v.24), una metonimia (v.15 ...), un verso di tono encomiastico (v.26).

Come già Ermesianatte si collocava alla fine di una lunga serie di poeti innamorati, così si comporta anche Ovidio: egli è successore (cfr *Tristia* IV, 10), continuatore, erede di tutta la poesia antica.

I versi finali, introdotti da un deciso: "*Ergo*" (v. 31) ribadiscono il concetto già espresso, secondo la tecnica della RingKomposition; i poliptoti (*cedant – cedat; reges – regum*) e l'uso dei verbi sottolineano il fatto che il desiderio del poeta di divenire immortale si fa certezza.

LIBONATI ALESSANDRA
LICEO CLASSICO "TORLONIA" - AVEZZANO

Vincitore del 2° premio

Perché, o vorace Invidia, mi rimproveri una vita oziosa e chiami la mia poesia opera di un ingegno inetto?

Perché mi rimproveri di non aspirare, secondo l'usanza degli antenati, ai faticosi allori della guerra, finché l'età gagliarda si protrae, di non imparare alla lettera le prolisse leggi e di non aver fatto mercato di voce nel foro ingrato?

Peritura è l'opera che tu cerchi; io cerco una fama imperitura, perché possa essere cantato in ogni tempo su tutta la terra.

Non perirà Omero, finché staranno in piedi Tenedo ed Ida, finché il Simoenta rovescherà nel mare le sue rapide acque; neppure Esiodo perirà, finché l'uva fermenterà nel mosto, e finché il grano di Cerere cadrà reciso dalla falce ricurva;

Callimaco in ogni tempo sarà cantato su tutta la terra: benché non valga in ingegno, vale in talento; nessun danno colpirà la tragedia di Sofocle;

Sempre Arato starà con il sole e con la luna; finché vivranno il servo fraudolento, il padre austero, la maliziosa adescatrice e la seducente meretrice, ci sarà Menandro;

Ennio, privo di talento, e Accio, dalla violenta parola, hanno una fama che mai perirà;

Quale età non conoscerà Varrone e la prima nave e il vello d'oro cui aspirava il comandante Giasone?

I canti del sublime Lucrezio saranno sul punto di perire allora, quando un solo giorno manderà la terra in rovina; Titiro, le messi e le armi di Enea saranno letti, finché Roma sarà capitale del mondo da lei assoggettato;

Per tutto il tempo in cui esisteranno le fiamme e l'arco, armi di Cupido, i tuoi ritmi, o raffinato Tibullo, saranno appresi; Cornelio Gallo sarà celebrato e dagli occidentali e dagli orientali, e con lui sarà celebrata la sua amata Licoride.

Dunque, nonostante le pietre e il dente del resistente aratro, con il tempo, si consumino, i versi non conoscono la morte: cedono ai canti i re e i trionfi dei re, ceda anche la piacevole sponda del Tago che trascina oro.

DI MATTEO BERARDO
LICEO CLASSICO "VITTORIO EMANUELE II" - LANCIANO

Vincitore del 3° premio

E perché, o Invidia che tutto logori, mi rinfacci gli anni trascorsi
nell'ozio,
e chiami il mio carne opera di un ingegno pigro,
e contesti che io, finchè mi sostiene la vigorosa età,
non segua, secondo il costume paterno, i polverosi doni del valore
militare,
né apprenda leggi ampollose
né abbia fatto sentire la voce in un foro ingrato?
Opera destinata a morire, quella che tu mi domandi; fama perenne io
inseguo, sì ch'io sia per sempre cantato in ogni luogo.
Vivrà il poeta Meonio, finchè dureranno il Tenedo e l'Ida,
finchè il Simoenta nel mare verserà l'acque rapide;
vivrà anche il poeta di Ascra, sino a quando l'uva fermenterà in
mosto
e le messi cadranno recise da falce ricurva.
Callimaco in eterno sarà declamato ed ovunque:
e sebbene non brilli d'ingegno, pur risplende per arte.
Mai alcuno rinuncerà al coturno di Sofocle;
per sempre, con il sole e con la luna, vi sarà Arato.
E finchè vivranno il servo fraudolento, il padre inflessibile,
la seduttrice maliziosa
e la meretrice seducente, con loro vivrà Menandro;
ed Ennio, che pure manca di maestria, ed Accio, dalla lingua spavalda,
mai vedranno il loro nome sminuirsi.

E quale epoca dimenticherà Varrone e la prima tra tutte le navi
ed il vello dorato dall'eroe figlio di Esone inseguito?
I versi del sublime Lucrezio solo allora periranno,
quando un sol giorno sancirà la distruzione di tutte le terre.
Titiro, le messi e l'armi di Enea verranno declamate,
fino a quando Roma sarà capitale del mondo da lei conquistato.
Per tutto il tempo che vi saranno le passioni e le frecce, armi di
Cupido

verranno appresi i tuoi ritmi, raffinato Tibullo.
Gallo sarà famoso tanto nelle regioni d'Oriente quanto d'Occidente,
e con lui la sua Licoride.
E perciò, mentre le rocce ed il vomere dell'infaticabile aratro
si consumano con il tempo, la poesia sfugge alla morte.
Dunque dinanzi ad essa si arrendano i re ed i loro trionfi
e si inchini persino la benevola sponda del Tago che porta oro.

INDICE

IL SALUTO DEL DIRIGENTE SCOLASTICO	pag.	5
PREFAZIONE	“	7
PICCOLO BESTIARIO OVIDIANO: <i>Le metamorfosi in animali di acqua e di terra</i> di <i>Domenico Silvestri</i>	“	11
L'EPOPEA DI MINOSSE NELLE METAMORFOSI DI OVIDIO. <i>Strategia narrativa e temi metamorfici</i> di <i>Arturo De Vivo</i>	“	33
UOMINI E LUPI: VARIAZIONI SUL TEMA di <i>Rossana Valenti</i>	“	39
L'ORNITOLOGIA OVIDIANA. UN POEMA NEL POEMA? di <i>Umberto Todini</i>	“	47
I PARTECIPANTI AL VI CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	77
IL TEMA DEL VI CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	81
1° PREMIO - Tessari Silvia	“	83
2° PREMIO - Libonati Alessandra	“	86
3° PREMIO - Di Matteo Berardo	“	88

SI RINGRAZIANO, PER LA SENSIBILITÀ DIMOSTRATA,
QUANTI HANNO RESO POSSIBILE LA PRESENTE PUBBLICAZIONE

E, SEGNOTAMENTE,

COMUNE DI SULMONA

PROVINCIA DI L'AQUILA

REGIONE ABRUZZO

FONDAZIONE CARISPAQ

BANCA DEL FUCINO

COMUNITÀ MONTANA PELIGNA - ZONA F

LAFARGE GESSI S.P.A.

CORFINIO LOC. IMPIANATA

PLATE

DITTA PELINO CONFETTI - SULMONA

ASCOM FIDI - ASCOM SERVIZI - SULMONA

LIONS CLUB - SEZIONE DI SULMONA

I.G.I.R.O. SAS

FASOLI & MASSA

ESAGONO COSTRUZIONI SRL

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI MARZO 2004

Tipolitografia "LA MODERNA" - Sulmona
Fotocomposizione "LASER SERVICE" - Sulmona

